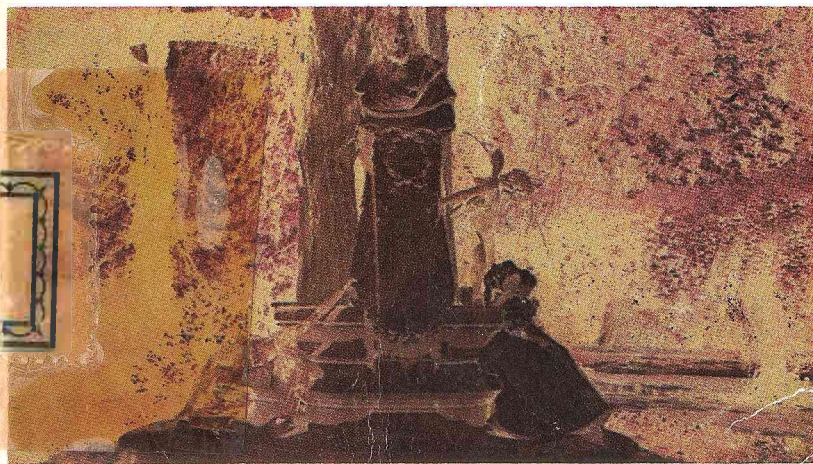


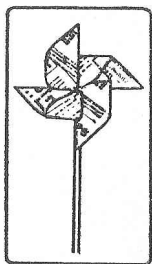
UNIVERSIDAD DE SEVILLA. COLECCION DE BOLSILLO

LA PROSA DE BECQUER

ARTURO BERENGUER CARISOMO







COLECCION DE BOLSILLO
NUMERO 30. AÑO 1974.

PUBLICACIONES DE LA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

COPYRIGHT: ARTURO BERENGUER

EDITA: SECRETARIADO DE PUBLICACIONES DE LA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

IMPRIME: GRAFICAS DEL EXPORTADOR - CARACUEL, 15 - JEREZ

DEPOSITO LEGAL: CA. 727 - 74

I.S.B.N. 84 - 500 - 6501 - 1

CUBIERTA: ANTONIO PEREZ ESCOLANO, DE LA H. D. G.

1.ª Edición:

HACHETTE, S. A.
Buenos Aires 1947

2.ª Edición:

PUBLICACIONES DE LA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
1974

ARTURO BERENGUER CARISOMO

LA PROSA DE BECQUER

(SEGUNDA EDICION CORREGIDA Y AUMENTADA)



A MODO DE PROLOGO EXPLICATIVO

Estas breves apuntaciones sobre la prosa de Bécquer fueron redactadas entre los años 1944 y 1945, aunque, en rigor, toda la estructura de las mismas estaba pensada y organizada desde 1943. Sus capítulos fueron publicándose en la revista *Hispania* —hoy desaparecida— y se integraron en un volumen, totalmente agotado, edición de 1947.¹

Por aquellas fechas la ya copiosa bibliografía becqueriana —especialmente incrementada a raíz del centenario de 1936— recaía sobre dos aspectos del genial poeta sevillano: sus inmarcesibles *Rimas* y el afán, absolutamente imprescindible, de esclarecer su biografía aún envuelta, a pesar de la relativa proximidad temporal, por las brumas de lo mucho novelado en torno a los pormenores y accidentes de aquella vida oscura, desarraigada y tormentosa. Bécquer interesaba como poeta y como enigma humano.²

1. En su nutrido, utilísimo y erudito trabajo: *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer*, su autor, Rubén Benítez —al que con frecuencia hemos de recurrir en esta segunda edición— dice de mi ensayo que *No es un libro unitario pues recoge una serie de variados artículos aparecidos en «Hispania», Bs. Aires, de 1944 a 1945* (Ed. Fac. de Fil. y Letras de Bs. Aires, 1961, pág. 112, n.º 223). Permítaseme una modesta defensa: la unidad del libro surge de su propia lectura, y los tales artículos no fueron variados sino las partes de un texto que, como tantos, se anticipó en las páginas de una revista. Creo que el hecho no es nuevo en la historia de la literatura.

2. Así desde la tesis de Franz Schneider (1914) pasando por Gutiérrez

Sobre la prosa en forma concreta y directa se había escudriñado poco o nada. Alexander Haggerty Krappe, dos ensayos: uno sobre la leyenda: *Creed en Dios* (1932)³ —casi veinte años más tarde (1953) rebatido con éxito por María Rosa Lida de Malkiel⁴— y otro acerca de *La corza blanca* en el año 1943.⁵ Angela Hämel redactaba apenas ocho páginas (349-357) en la *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, T.º X, Heidelberg, 1922, acerca de *Don Gustavo Adolfo Bécquers Legenden*, y sólo podemos rescatar dos trabajos en lengua española: el comentario a *La rosa de Pasión*, incluido por Rafael Cansinos Assens en su libro *Los judíos en la literatura española* (Buenos Aires, 1937) y el discurso abriendo el curso académico de la Universidad de Oviedo (1944-1945) de Rafael de Balbín Lucas: *El tema de España en la obra de Bécquer*. Cinco ensayos, y, como se ve, todos fragmentarios.

Vino entonces al mundo el mío, con un centenar de páginas: *La prosa de Bécquer*, y, por Dios, créame el lector, la cita no se consigna por una vanidad que resultaría bochornosamente ridícula sino para justificar la segunda edición del volumen. En su reciente ensayo: *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*,

Gamero, Julia Bécquer, Juan López Núñez, José Vázquez, Benjamín Jarnés, Rafael Balbín Lucas, Rica Brown, Frutos Gómez de las Cortinas, etc., o, sobre las *Rimas*: Dámaso Alonso, José María Monner Sans y toda la serie, que ya veremos, de los «cazadores de fuentes».

3. En *Neophilologus*, - Amsterdam. T.º XVII, 1932, págs. 273-277.

4. En *Comparative Literature*, Eugène Or. T.º V, n.º 3, págs. 237-246.

5. En *Bulletin Hispanique*. T.º XLII, n.º 3, Burdeos, 1940, págs. 237-240.

M. García-Viñó, escribe al iniciar el trabajo: *Dentro de la hoy ya ingente bibliografía becqueriana, sólo se encuentra un estudio de su prosa, debido al crítico argentino Arturo Berenguer Carisomo. Apenas cien páginas, frente a decenas de trabajos que se ocupan, unida o separadamente, de su vida y su poesía.*⁶

Al testimoniar mi reconocimiento al autor por tan generosa mención, urge consignar que el tema ha sido abordado posteriormente con más reiteración, aunque en verdad nunca con la amplitud que el asunto exigiría. Entre lo más importante editado después de 1947, cabe recordar el meditado tomo de Edmund Ludwig King: *Gustavo Adolfo Bécquer: From Painter to Poet. Together with a Concordance of the Rimas*,⁷ en el cual, nuevo motivo de gratitud, realiza una extensa crítica de mi libro, si bien podrían discutirse, y es lo legítimo, algunos de sus reparos; el artículo de Alejandro Ramírez Araujo: *Bécquer y la reconstrucción del pasado*,⁸ el ya citado volumen de García-Viñó y el denso estudio de Rubén Benítez: *Bécquer tradicionalista*.⁹

Desde luego otros aportes anteriores o posteriores tocan de refilón el motivo de la prosa becqueriana: María Rosa Lida de Malkiel en *Visión del trasmundo en las literaturas hispánicas* (incluido como Apéndice del libro de

6. Ed. Gredos (Madrid, 1970, pág. 19).

7. Ed. Porrúa (México, 1953).

8. En *Hispania* (Vol. XXXIX, n.º 8, Baltimore, 1956, págs. 313-319).

9. Ed. Gredos (Madrid, 1971).

Howard Rollin Patch: *El otro mundo en la literatura medieval*, México, 1956); las *Páginas abandonadas* de Dionisio Gamallo Fierros (Madrid, 1948); José Pedro Díaz en *Gustavo Adolfo Bécquer - Vida y poesía* (Madrid, 1964); Clark Gallaher en *The predecessors of Bécquer in the fantastic Tale* (Louisiana, 1949); John Augen Englekirk en *E. A. Poe in Hispanic Literature* (New York, 1934); sumariamente Baquero Goyanes en su erudito estudio sobre *El cuento español en el siglo XIX* (Madrid, 1949), etc.¹⁰ A esta nómina, si bien entre los anteriores a la presente *Prosa de Bécquer*, podría agregarse el *Ensayo crítico sobre las «Cartas desde mi celda»* —es de 1936— editado por la Universidad de Murcia, y al cual no he podido acceder.¹¹

Resulta evidente que, sin necesidad de fechas conmemorativas ni particulares circunstancias de calendario, Bécquer es un escritor de apasionante y apasionada actualidad. Tal es la razón por la cual creo que la reedición de este ensayo —apenas chispa precursora de una radiante llamarada hoy encendida en honor del poeta sevillano— podrá contribuir, siquiera en forma muy modesta, a satisfacer la curiosidad de quienes, estudiantes o, simplemente, lectores de la obra en prosa becqueriana, no alcanzaron la primera edición de 1947, según ya dije, hace tiempo agotada. Pedidos que de va-

10. De todos ellos, y de algunos en particular, haremos caudal en el curso de las páginas siguientes.

11. Su autor fue Adolfo Lizón Gadea. Mencionado por M. García-Viñó. (Op. cit., pág. 20, nota 4 in fine).

rios puntos de Hispanoamérica y aun de los Estados Unidos me llegaron durante estos últimos años me hacen concebir la ilusión — ¡Bécquer tuvo tantas y tan dolorosamente castigadas! — de que no es ocioso el intento de la presente reimpresión.

Claro se está que, al hacerla, he procurado, sin cambiar ni su plan básico ni su estructura inicial, corregir algunos deslices de la «princeps» y actualizarla en la medida que me lo ha permitido la bibliografía específica en torno a la prosa del autor de las *Rimas*, posterior a 1947. Se trata, en rigor, de algunos detalles pues, en la esencia, mantengo intactos los puntos de vista apuntados en aquella ya lejana ocasión.

Si fuerza es dedicar un libro —malo o bueno; definitivo o precario— vaya éste a todos los que fueron mis alumnos en cualquier tiempo o lugar durante estos ya mis cerca cuarenta años de magisterio. Todos ellos me dieron alegría de vivir, me prestaron algo de su vibrante juventud y me enseñaron muchas cosas. ¿Existen riquezas en el mundo suficientes para cancelar una deuda de esta magnitud?

ARTURO BERENGUER CARISOMO
Primavera de 1972

1. *El poeta de las «Rimas»*

En el año 1871 apareció editado por Fortanet, en Madrid, un librito que la caridad de varios amigos hacía circular como homenaje a quien fue en la vida todo dolor y desesperanza: *Rimas*, de Gustavo Adolfo Bécquer. El volumen, prologado por Rodríguez Correa, alcanzó durante el breve plazo de seis años un éxito extraordinario: las sucesivas y cada vez menos espaciadas ediciones de la librería Fernando Fe (1877, 1881, 1885) dicen, mejor que ningún otro comentario, de este prestigio que ya debía ser definitivo. Quien en la vida padeció olvido, desconocimiento, hasta miseria y abandono, alcanzó en la muerte un respeto, una admiración tan perdurables y resistentes que no han podido doblegarlos los más fuertes sismos literarios. Bécquer y su poesía se yerguen enhiestos, como si hubieran logrado el milagro de la perenne juventud.

Y Bécquer ha sido y es, desde entonces, el poeta de las «rimas», poeta inexcusable del amor, de la adolescencia atormentada con los primeros anhelos del querer, de los desengaños y los arcanos del corazón. El poeta de las «rimas» y solamente el poeta de las «rimas». Recitadas en voz baja y en voz alta, repetidas hasta la

saciedad, como luego lo fueron las princesas pálidas de Darío y posteriormente lo fueron los gitanos verde-luna de García Lorca, Bécquer es para el mundo el poeta por antonomasia, el autor de los versos sentimentales y, como tal, fijo en su marco literario de hiedra romántica.

Todo el resto de su obra, de la riquísima obra, apenas si existe y, salvando quizás las leyendas —y no todas—, la nombradía de los versos ha echado un espeso velo sobre lo demás que compuso su juvenil, vigoroso y anticipado genio. Yo me he propuesto descorrer en parte ese velo, ignorar aquellas famosas *Rimas* casi por completo e internarme en la selva virgen con espíritu alegre y la mano pronta para alcanzar los frutos. Invito a mi lector para que acompañe la aventura.

2. Validación de la prosa

Yo quisiera demostrar, al final de este ensayo, que lo mejor de Bécquer es la prosa ; casi estaría por decir, si no oliese a herejía, que es superior a su verso.¹ Contentémonos con anticipar, por

1. Sé que no es la opinión corriente ni muchísimo menos. En uno de los últimos libros sobre el poeta: *Gustavo Adolfo Bécquer, Vida y poesía* (segunda edición, de Gredos, Madrid 1958), del uruguayo José Pedro Díaz, esto se confirma de un modo rotundo: *La filiación de Bécquer —escribe— en el conjunto resulta previsible sólo en cuanto a la prosa, en la que puede verse —sobre todo en las leyendas— el desarrollo de los temas y «los tonos» de sus predecesores románticos. Pero su poesía, en cambio, determina nítidamente un clima nuevo.* Es exactamente todo lo contrario de lo que nuestro breve ensayo intentará demostrar.

ahora, que para comprender al poeta en toda su integridad es indispensable fijarse en ella con morosa atención. Es entonces cuando se interpretan a la verdadera luz muchos misterios de aquel crear artístico.

Falta en la crítica hispanoamericana un estudio a fondo que ubique la prosa becqueriana en el panorama literario europeo y español de mediados del siglo XIX, y digo falta, debiendo añadir que es sorprendente, porque se trata de uno de los intentos españoles más curiosos de prosa poética, nuevo o casi nuevo en el medio literario de su tiempo y su patria.

Poco o nada se cuidaba el romántico (se entiende el romántico español) de poner deleite artístico en la factura de la prosa. El «verso» era su conducto, y casi el único vehículo para dar marcha a sus ideas; basta leer la prosa de Espronceda, de Tassara, del mismo Gil Carrasco, con toda la belleza iluminada del delicioso *Señor de Bembibre*, para comprender este descuido, probablemente heredado de los nefastos reglamentos neoclásicos del siglo XVIII.² El intento de Bécquer, aislado y rarísimo, entiendo que dimana de su poder creador, de su facultad artís-

2. En el interesante y útilísimo volumen de Dionisio Gamallo Fierros: *Gustavo Adolfo Bécquer, Páginas abandonadas* (Ed. Valera, Madrid, 1948), donde recopila mucho material olvidado y disperso del gran lírico, se menciona, además, la prosa novelística de Nicomedes Pastor Díaz. Encuentra, por ejemplo, en la crónica de 1864: *El calor*, reminiscencias de *De Villa-hermosa a la China*. La crónica publicada sin firma es de las que presumiblemente pueden atribuirse a Bécquer. Ver, asimismo, el volumen de Enrique Chao Espina: *Pastor Díaz dentro del romanticismo* (*Revista de Filología Española*, Anexo XLVI, Madrid, 1949), donde analiza un curioso paralelo argumental entre *La Promesa* del poeta sevillano y *Una cita* del olvidado escritor gallego (págs. 448 a 452). Del libro de Gamallo, ver pág. 39 y nota 1.

tica, de su extremada y finísima sensibilidad: lo que en el verso hizo para contener la garrulería de aquel tiempo con la estrofa breve, retenida, profunda (aquellos «suspirillos germánicos» de la irónica e insensible apostilla de Núñez de Arce), lo hizo con la prosa, dándole nobleza, impaciencia artística.

Frente a la suya, sólo una prosa romántica merece el nombre de tal: la de Larra. Pero lo de Larra es otra cosa. Lo de Larra es el pensamiento mismo transmutado en forma. Gracejo, ironía amarga, instilante gota de hiel esparcen sobre el tejido estilístico un brillo cáustico admirable, adhesivo, penetrante, que no deja distraer la vista de la cabrilleante superficie; pero no es gala del crear mismo en la delectación pura de la forma, en absoluto: su única novela, *El doncel de Don Enrique el doliente*, padece de igual incuria que la de sus congéneres contemporáneas; es que allí falta lo otro: el fondo; el fondo de sus artículos, sus críticas, sus crónicas formidables que transmiten a la piel de la forma todo el rubor de la sangre. La prosa de Bécquer, en cambio, vale por ella misma, es decir: vale como *estilo*, en el sentido estricto de la palabra; aunque, en ocasiones, el pensamiento no sea muy fuerte ni rotundo, la magia «artística» pone acentos de emoción poética. La prosa de Larra es ímpetu que viene desde el fondo, inexorablemente; la de Bécquer, deleite

cuidadoso de una mano acariciadora y sensible.³

3. *Del poeta al versificador*

La más dolorosa tortura de todo gran poeta es la de quitarle al verso su máscara de falso resplandor. En ir por la estrecha vereda sorteando la trampa tendida por todo aquello que el verso, como técnica, tiene de recurso, de engañifa, de postizo; en suma: extraer las esencias sin precipitarlas en retórica.

La «versificación» tiene mucha playa estéril para embeber y aniquilar el ímpetu de la ola poética, de la verdadera agua salada que es movimiento, vida, plenitud dramática. Tiene la rima, para endurecer el envión lírico; tiene la medida, para limitar el aletazo de las ideas; el ritmo, que, con nada, puede trocarse en sonsonete adormecedor, enfriando las más encendidas emociones; tiene, por último, entre muchos otros peligros, el que la palabra maneje al pensamiento para, nuevo lecho de Procusto, estirarlo o acortarlo al brete de los renglones cortos o largos, sin compasión alguna por su dignidad so-

3. Sin embargo, a veces —era inevitable— lo imita. Rubén Benítez (Op. cit. en el Prólogo. Nota 9) lo observa a propósito del artículo *Caso de ablativo* en donde formula humorísticamente una crítica a la censura de ideas (Pág. 45. Nota 118). Son también muy interesantes las relaciones, desde luego más en cuanto a las ideas que al estilo, que establece entre Bécquer y Valera (Vid. op. cit., págs. 40 y sgtes.).

berana. Bejarano decía que estos escollos, lejos de embarazar el curso poético, servían, por el contrario, de acicate y sostén a los verdaderos poetas, pero, con todo, no dejan de ser escollos, y sólo será gran piloto quien saque la nave cargada de substancias líricas sin vararla en algún ripio o destrozarla en alguna saliente de rimas monótonas.

La gran dificultad de quien escribe en verso es evitar que lo poético se evapore por la palabra, y en mantener un exacto equilibrio entre la técnica inexcusable y la riqueza, menos inexcusable aún, de la emoción. No hay tratado que dé el secreto de este aleaje: cuando Hermosilla se propuso en su célebre *Arte de hablar en prosa y verso* establecer las *Diferencias entre el lenguaje y estilo de la prosa y del verso*, que, según él mismo, no habían conseguido fijar ni Blair, ni Batteux, ni Luzán —los magísteres más almidonados del seudoclasicismo— cayó, irremisiblemente, en un formuleo destinado, no a levantar el vuelo poético, sino a reducir y fortificar con líneas estrictas la literatura del verso, mediante un vano intento de enseñar dos técnicas distintas para lo que solamente debe ser unidad creadora de un solo estremecimiento poético.

De ahí que cada tanto tiempo, en la historia de la cultura, los poetas se declaren en rebelión, y sobrevengan esos movimientos que ansían un retorno a la llamada «poesía pura». Es, entonces, cuando se fusila en masa a los *versificadores*, cuando se manda al palo del quemadero a los

rimadores. No hay que ver en estas iconoclasias ni una locura ni siquiera un libertinaje; son, solamente, episodios normales de fatiga y reconstitución: los valores poéticos se han legislado con tanto rigor, se han explotado tanto los secretos expresivos, que todo el impulso artístico se ha convertido en artificio. El romanticismo fue uno de estos anhelos de regreso a la poesía viva; cuando él mismo llegó a ser «escuela», «receptorio», los movimientos modernos trataron otra vez de desbrozar el camino.

En plena etapa española de anquilosamiento romántico, Gustavo Adolfo fue uno de los pocos, quizás el único,⁴ que no se dejó tentar por los cánones seguros, de rápido efecto. Es que era un poeta en el valor más esencial de lo que serlo implica, y no fue a decir palabras, fue a decir cosas, y procuró decirlas con su lenguaje, con su voz interior transmutada en vibración lírica. Tenemos de ello una prueba concluyente: su prosa.

4. José Pedro Díaz, en su ya citado estudio, dedica un sugestivo capítulo (IV, Parte Segunda) a los poetas que forman una especie de «ciclo becqueriano». Entre los más importantes cabe citar a Nicomedes Pastor Díaz, Enrique Gil y Carrasco, Carolina Coronado, José María de Larrea, Antonio de Trueba, José Selgas, Eulogio Florentino Sanz, Angel María Dacarrete, Augusto Ferrán y Fornés, Ventura Rufaz de Aguilera y los chilenos Guillermo Blest Gana y Guillermo Mata, sin olvidar, claro está, la presencia señera de Rosalía Castro. En todos ellos, intimismo, relativo influjo de la poesía alemana, sentido de lo popular, son las notas dominantes (ver págs. 118 a 190).

4. *La prosa, índice del verso*

Cuando un poeta no es poeta de veras, suele caer en la trampa de la prosa. Olvidado de los tutores que el verso impone, destrabado de ese mínimo de contención técnica que el «versificar» ordena, el seudopoeta se desmanda en la prosa porque ni siquiera le asiste allí eso que, en la estrofa, puede dar una aparente sensación de poesía: el ritmo, la rima. ¡Cuánta «poesía» bien y hábilmente recitada nos dio alguna vez la sensación de lo «poético», y cómo esa misma poesía se nos vino abajo en cuanto quisimos saborearla recurriendo a la lectura silenciosa, sin todo el atuendo de la música, el ademán, los «trucos» de la recitación!

En cambio, todo gran poeta es, con raras excepciones, encargadas «como siempre» de confirmar la regla, un gran prosista o, por lo menos, un excelente prosista. La prosa está, aunque parezca lo contrario, mucho más cerca que el verso del hontanar poético; el verso, salvo el muy sencillo de la canción popular o las bravas gestas antiguas, que son, casi, *prosa* rítmica, tiene mucho más artificio y, por lo tanto, está mucho más lejos de la claridad, la emoción, la verdad, el sentimiento mismo; cuando se llega, por ejemplo, a formas rebuscadas de la combinación métrica (en español: el ovillejo, los sáfico-adónicos, etc.), se necesita un enorme voltaje emocional para que la estrofa no quede reducida a un simple y engañoso juego de ben-

gala retórica. El verso cuanto más complejo y artificioso más descompone las esencias.⁵

La prosa, aun la muy rica en galas, es siempre más libre y desembarazada: el verdadero poeta sabe contenerse en ella porque rara vez dice palabras, expone ideas; el *rimador* se desenmascara porque, como dijimos, sin los afeites de sus «versos», queda en descubierto la indigencia.

Si a un hombre de fina sensibilidad se le diese a leer toda la prosa de Cervantes, Hugo, Manzoni, Poe, Baudelaire y Juan Ramón Jiménez —en una enumeración desordenada a propósito— sin que entendiese nada de historia literaria, ese hombre sabría por intuición, casi por necesidad lógica, que estos hombres fueron poetas, grandes poetas, y que debieron escribir hermosos versos. Nada le extrañaría conocer después: la invocación a España en *La Numancia*; *La prière pour tous*; los famosos *Inni sacri*; la maravillosa *Annabel Lee*; el trágico *Albatros*, o la amarga serenidad de los *Sonetos espirituales*.

La prosa de todo auténtico poeta es casi siempre índice de su verso. Y no estoy muy lejos de creer que un índice infalible.

5. La maravilla del barroco y su heroica conducta estética fueron, precisamente, salvar a través de su complejo artificio aquellas esencias líricas sin dejarlas dañadas por el torturante y sutil mecanismo de su retórica. Claro que para ello debieron darse las excepcionales condiciones del siglo XVII europeo y, especialmente, español, y lo cierto es que, aun dadas aquellas tensas coordenadas históricas, la plenitud del logro fue ventura de muy pocos elegidos.

5. *Prosa europea* (1815-1870)

He dicho ya muchas veces que la gran virtud del Romanticismo fue acercar el arte a la verdad occidental. Decretar que los materiales del mundo circundante y el del hombre encerraban un caudal poético tan noble y eficaz como el de los modelos clásicos. Este realismo inmanente dio a la prosa una jerarquía similar a la del verso para servir a las obras de imaginación.

Hasta entonces, sacada la comedia satírica,⁶ el verso era obligada instrumentación de la obra imaginativa. La prosa quedaba para la oratoria o la creación puramente especulativa: filosofía, política, ciencias morales. Cuando entraban en juego las pasiones, ningún autor hubiera osado, si picaba por los altos de la epopeya o la tragedia, decirlas en prosa llana.

Dar a la prosa esta nueva dignidad fue obra de los románticos. Ya en el siglo XVIII, con el despuntar de la novela modernamente entendida, comenzó la evolución, pero faltaba, todavía, una orientación artística. Con todas sus trabas y ligaduras, el verso tenía una serie de licencias, de complacencias, de armonías y sonoridades casi o del todo prohibidas a la prosa clásica. Aquélla, severa y estricta, como correspondía al molde de tan densas lucubraciones, apenas si podía permitirse algún inocente juego sintáctico o algún ligero adorno retórico. Era siempre

6. Véase, por ejemplo, para la prosa de Molière, el interesante Cap. VIII del libro de Lafenestre sobre este autor (Hachette, París, 1923).

retenida y solemne, pero, también, sencilla y clara como una fuente: Montaigne, Bossuet, Montesquieu, etc. Hacia el final del 1700, rotos ya muchos perjuicios, la prosa, insensiblemente, fue tomando mucho de la zona del verso: giros, imágenes, vocabulario... Los románticos dieron el paso definitivo: empezaron, como hemos dicho, por desarmar las fortalezas del verso, quitándole rigidez académica; ablandaron su estructura clásica con la irrigación del verso popular, de las jácaras verbeneras, aquellas que, según el reposado Hermosilla, tenían *estilo y lenguaje... bajos, vulgares y sobremanera prosaicos*; ⁷ crearon zonas intermedias, verdaderas tierras de nadie, con el verso libre y la prosa rítmica; y, finalmente, se lanzaron llanamente a la obra imaginativa en prosa, pero, eso sí, con una prosa rica, sustanciosa, cargada de imaginiería «poética».

En esta verdadera batalla literaria corresponde a Francia una actividad fundamental: la creación de la famosa «écriture artiste»; la validación de la prosa en paridad con el verso es una gran conquista artística del siglo XIX. Chateaubriand, Merimée, Gautier, Flaubert, hasta llegar a las exquisitas pinturas parnasianas o las filigranas de un Proust o un Valéry, son etapas del proceso que fija, en la historia literaria, el triunfo de la prosa poética, conquistando la misma dignidad del verso clásico, con

7. Libro II, Sección 2.ª, Parte I, Cap. III (pág. 406, Ed. Glem, Buenos Aires, 1943).

igual elasticidad, soltura y ligereza para plasmar las infinitas ondulaciones de la emoción creadora.

España se había anticipado a todo esto en tres siglos: si España había escrito mucho en verso, también escribió mucho, y casi mejor, en prosa:⁸ prosa densa en *La Celestina*, prosa cáustica y sutil en el *Lazarillo*, prosa de maravilla en los místicos: en Santa Teresa, en San Juan de la Cruz, en Malón de Chaide, de quien decía Menéndez y Pelayo que había logrado el libro *...más brillante, compuesto y arreado, el más alegre y pintoresco de nuestra literatura devota; libro que es todo colores vivos y pompas orientales, halago perdurable para los ojos.*⁹ En el siglo XVII, Cervantes y Quevedo son dos ejemplos de prosa moderna, esencial, vibrante, prosa de las creaciones definitivas, y aún, en el desleído siglo XVIII, se lo puede citar a Feijoo, a Moratín, hijo, a Cadalso...

Pero ya dijimos, en el parágrafo 2, cómo, durante el siglo XIX, por un impetuoso renacer del verso, el romántico español había descuidado la prosa. Más todavía: durante el correr de la centuria se fue agrisando, obscureciendo; llegó hasta el absurdo de una prosa rigurosamente prosaica: *El final de Norma*, por ejemplo... El «modernismo» rubendariano y el movimiento

8. Demasiado nos extenderíamos para explicar la hipótesis de que, en la literatura española, la prosa supera con mucho a la belleza del verso. Quede para mejor ocasión el análisis de asunto tan interesante, como espinoso y sutil de esclarecer.

9. «Ideas estéticas» (Cap. VII, Ed. Glem, Buenos Aires, 1943, pág. 108).

«del 98» rehabilitaron a la par aquellas fuerzas perdidas.¹⁰

Bécquer significa un antecedente fundamental en aquella rehabilitación. Escribió prosa con la misma conciencia artística, con la misma encendida emoción que sus rimas estremecidas; por eso, durante la revolución *del 98 y novecen-
tista*, respetaron su obra y dignificaron su nombre.

6. Ensayo de una clasificación

Dentro de la bibliografía becqueriana, la prosa ocupa mucho más espacio que el verso; además, si en éstos puede seguirse una línea conductora, la prosa, en cambio, ofrece enorme variedad. Cambian los temas, que son de la más diversa materia que pueda imaginarse; cambian con frecuencia los tonos de una a otra página, adaptándose éstos, con sutiles matices, al correr de la idea; finalmente, el estilo, tan acusado y resuelto en las *Rimas*, ofrece no pocas sinuosidades y particularismos en la prosa.

Ello acrece y dificulta la tarea de una distribución, sobre todo si, guiados por un criterio

10. Para ampliar este punto remitimos al lector al capítulo preliminar de nuestro libro: «Los valores eternos en la obra de Enrique Larreta» (Ed. Sopeña, enero, 1946). Aun a riesgo de autocitarnos, una vez más, remitimos también a nuestro artículo: *Bécquer en la prosa española del siglo XIX* (Volumen *Gustavo Adolfo Bécquer - Estudios reunidos en conmemoración del centenario 1870-1970* - Dto. de Letras de la Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación de La Plata - La Plata, 1971, págs. 131 a 142).

científico, intentamos una clasificación normativa, agrupando las piezas literarias por sus contenidos esenciales. Algo más ha venido a complicar el problema: en 1923, la editorial Renacimiento, de Madrid, publicaba una benemérita compilación de Fernando Iglesias Figueroa, bajo el sugestivo título de *Páginas desconocidas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Reunía el compilador, en tres volúmenes, una serie de trabajos del poeta no inéditos, pero sí desperdigados por revistas y periódicos de su época que los hacían inaccesibles a la lectura corriente, y que, en realidad, sólo entonces se incorporaban al acervo común de la bibliografía becqueriana. La edición de Iglesias Figueroa, muy nutrida e importante por el material reunido, tiene el inconveniente de que éste no se halla repartido con sentido orgánico, lo que hace aún más sensible la anarquía reinante en la publicación de la prosa del poeta.¹¹

Posteriormente, en la *Revista de Filología*,¹² Franz Schneider publicó unas *Tablas cronológicas*. Este compendioso y articulado trabajo es de indispensable utilidad para seguir la producción de Bécquer en sus evoluciones, influencias y diferencias, pero tampoco sirve para establecer una sistematización, por cuanto la simple

11. Los volúmenes de Figueroa han sido, posteriormente criticados, a mi juicio, con excesivo rigor. Benítez en su concienzudo ensayo sobre la bibliografía becqueriana, citado en la nota 1 de nuestro Prólogo, escribe: *La recopilación de Figueroa no ofrece suficientes seguridades. Ha sido criticada por muchos; pero la mayoría de los artículos en prosa que recoge han pasado a las ediciones de Bécquer* (N.º 32, pág. 28).

12. Año 1929, págs. 389 a 399. Este fundamental aporte ha sido mencionado en la bibliografía reseñada en el Prólogo.

cronología, si importante para organizar un estudio, nada dice del contenido virtual de los trabajos.

La última edición casi completa de la obra becqueriana corresponde a Buenos Aires.¹³ La edición Gil —deliciosa como presentación tipográfica— divide en siete partes la materia que contiene: 1) las *Rimas*, incluyendo, con las numeradas 81 a 93, las que, en sus ya citadas *Páginas*, redescubrió Iglesias Figueroa;¹⁴ 2) las *Leyendas*, incorporando, asimismo, algunas de las copiadas por el citado compilador; 3) los que con un título genérico se llaman *Esbozos y Ensayos*; 4) las *Cartas*: nueve, que son las conocidas bajo el rubro común *Desde mi celda*, y las cuatro tituladas: *Cartas literarias a una mujer*; 5) una colección de cinco *Pensamientos* de regulares extensiones; 6) *Descripciones*, algunas notas de geografía y arquitectura españolas, y 7) *Folklore español*, formado con una serie de esquemas sobre tipos, lugares y costumbres populares hispanas.¹⁵

13. Edición Joaquín Gil, «Obras Completas de Bécquer», Buenos Aires, 1942. La que suelen manejar los erégatas es la de Aguilar (Madrid, 1934. Hay reedición posterior mucho más completa de 1954).

14. No figura, claro está, una última ofrecida por Gerardo Diego: *La gota de rocío*. (Ver *Una rima inédita de Bécquer* en «La Nación» de Buenos Aires, 7 de marzo de 1943), la cual, por otra parte, ya había sido incluida por José Gestoso y Pérez en su *Carta a M. Achille Fouquier* («La Ilustración Artística», Barcelona, 1886). Fouquier fue el primer traductor de Bécquer al francés. (Vid. Benítez, *Bibliografía*, Ed. cit., n.º 27, pág. 26).

15. Gamallo Fierros (op. cit., Introducción: *A la busca de Bécquer*, págs. 36 y 37), anuncia que sus descubrimientos de textos traspapelados alcanzan a trece composiciones (más otras cinco ya apuntadas por Schneider) que incorpora a dicho volumen de 1948; sesenta que integrarán los tomos 2.º y 3.º, y, presumiblemente, otras cuarenta aún de dudosa atribución. Todo ello completa, en notable labor de erudición y paciencia, la tarea de revisión ya emprendida por los citados Schneider e Iglesias Figueroa, pero ello, quizá, no autorice el despectivo tono con que trata las ediciones de *Obras Completas*

Esta distribución, si bien no del todo aceptable, contribuye en parte a poner las cosas algo más en claro. Es indudable que una clasificación excesivamente prolija, como es la de esta edición, perjudica lo que podríamos llamar naturaleza o esencia de los temas, poniendo determinadas páginas en uno u otro casillero sin mucho rigor ni sistema. El ideal sería buscar una ordenación sintética que redujera, en lo posible, a tres o cuatro principios dirigentes la múltiple prosa de Bécquer.

Sin ánimo, por supuesto, de reparar esta desorientación reinante desde un principio al editar las obras del poeta —tarea póstuma, ya que él jamás logró imprimir un volumen orgánico y sólo vio sus páginas sueltas en papeles de la época—; sin ánimo, tampoco, de establecer, con más minucia, la división cronológica que aquellas páginas van indicando, es posible, quizá, reducir la prosa de Bécquer a ese mínimo de unidad indispensable para llegar a establecer sus líneas fundamentales.

Sin rebajar lo que dijimos al comienzo de este apartado acerca de la variabilidad de la prosa del poeta sevillano, entiendo que en toda ella

de Aguilar (Madrid) y Gil (Buenos Aires), supuesto que ambas ediciones becquerianas —cuidadas al máximo posible— tomaron y recogieron, prestando con ello estimable servicio, lo máximo y mejor de lo hasta entonces recolectado por la dispersa y, con frecuencia, inasequible bibliografía del poeta. Cabe aquí señalar, una vez más, el mérito de Benítez en su *Ensayo de Bibliografía* al reseñar extensamente la casi inasequible tesis inicial de Schneider sobre el poeta sevillano (N.º 41, págs. 31 a 46), si bien el tema que en este ensayo nos preocupa no esté enfocado directamente, pues el objeto del autor, en aquellas noventa y seis páginas de 1914, era un análisis conjunto de vida y obra con el fin primordial de aclarar su cronología, luego resumidas en sus famosa *Tablas* de 1929, que citamos en nuestro trabajo.

—eliminando, para facilitar, los matices de tono y de estilo— podemos apreciar tres grandes zonas fundamentales: las leyendas, los ensayos y las descripciones propiamente dichas.

Acerca de las primeras no cabe dificultad y han formado siempre un grupo en cualquiera de las ediciones corrientes del autor; con relación a los segundos, si bien Bécquer jamás da este nombre, demasiado «actual», a ninguno de sus trabajos, es evidente que el de ensayos les cuadran a maravilla; aquí incluimos las Cartas, verdaderos juegos de pensamientos sobre un tema dado y no pocos de los esbozos que, en otras partes, figuran bajo la simple denominación de «descripciones»; para este último casillero reservamos todos aquellos artículos, concretamente objetivos, en que el sentido plástico de Bécquer tomó apuntes para sus trabajos de revisión de la España monumental y pintoresca: edificios, lugares, personas, etc.

Debe agregarse que estas tres unidades admiten, las tres, una subdivisión general: obra literaria propiamente dicha y obra de naturaleza folklórica; entendemos por las primeras aquellas en las que Bécquer sigue siendo, aun en prosa, el lírico poeta de las Rimas, aquellas en las que toda la materia es libre desenvolvimiento del pensamiento creador. Por las segundas, comprendemos todos aquellos trabajos en que el

acervo popular de España sirve de fundamento esencial o accesorio al motivo literario.¹⁶

No pretendemos, claro está, que sea ésta una solución definitiva, pero al menos servirá, en nuestro trabajo, de guía orientadora.

7. La leyenda, delicia romántica

De toda la prosa becqueriana lo más conocido son, sin duda, las leyendas. Por su calidad e importancia constituyen un punto capital, no ya de su bibliografía, sino de toda la bibliografía hispánica artística de aquel tiempo y momento,

16. Quizá cupiera un cuarto apartado con *La Historia de los templos de España* obra monumental, según Nombela, ya pensada cuando Bécquer llegó a Madrid, influido por *El genio del Cristianismo* de Chateaubriand, y es seguro alentaría, asimismo, la colaboración de Valeriano Bécquer, como se sabe, hermano del poeta y pintor. A pesar del entusiasmo que por ella mostraron becquerianistas como Schneider, Gamallo y Rica Brown, salvo algunas páginas realmente notables como *El Cristo de la Luz*, la *Basílica de Santa Leocadia* o la magnífica descripción del *San Juan de los Reyes* toledano, que fue la quinta y última entrega del proyecto (1858), cuyo primer tomo había aparecido el año anterior, debidas indudablemente a la pluma de un increíble prosista de veintiún años, el resto y, con exactitud, todo el conjunto carece de un positivo interés para nuestro propósito por tres razones: en primer lugar —salvo textos ya comprobados— es muy difícil determinar lo que en la trunca edición se debe realmente al autor de las *Rimas*; en segundo lugar, dada la edad de los colaboradores, que oscilaba entre los veinte y los veintidós años, su parte histórica es casi una versión textual de las obras del P. Mariana (*Historia general de España*) o, en algún caso, del *Toledo en la mano* de Sixto Ramón Parro (Confr. Benítez: *Bécquer tradicionalista*, Ed. cit., págs. 78-79 y 83-84); finalmente, porque lo rescatable de la prosa becqueriana en esta obra ambiciosa y, por tantas causas, de hecho destinada al fracaso, se puede analizar con mucha más intensidad en su obra inmediatamente posterior en las que trabajó por su cuenta y sin la intervención de aventureros interesados como Juan de la Puerta Vizcaino, que figura como autor al lado de Gustavo Adolfo, seguramente sin haber escrito una letra. Esa relativa falta de interés literario es fácil testimoniarla con los fragmentos ignorados y recogidos por Benítez en su *Bécquer tradicionalista* (Ed. cit., págs. 200 a 347). Un detalle curioso, aunque quizá accidental, es que Gregorio Marañón en su hermoso *Elogio y nostalgia de Toledo* (Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1951), jamás lo cite a Bécquer como historiador o poeta de la ciudad, aunque sí como viajero romántico (págs. 63 y 70), y, en cambio, agregue un apunte pictórico del poeta sobre El Cigarral de Menores.

y, además, por su variedad, puesto que abarcan temas mucho más amplios que los estrictamente nacionales, forman uno de los más notables aportes a la reavivación de los asuntos legendarios, característica especial del movimiento romántico.¹⁷

Recordemos lo dicho en el apartado 5 acerca del fondo realista que se descubre en todo el desenvolvimiento del romanticismo; ese «realismo», que llamamos *inmanente*, al exigir un acopio de elementos vivos y de motivos concretos para la realización estética, derivó, necesariamente, hacia el cauce de la poesía popular, porque en ella encontraron los fermentos más eficaces con que destruir el rígido caparazón clásico y, al mismo tiempo, los más activos para reanimar el curso *vital* de lo poético. Al bucear en dicha corriente se encontró el rico banco de las leyendas, casi todas, como veremos, enraizadas a algún viejo mito, y con ellas, de rancio abolengo algunas, la base fundamental para buena parte de los nuevos asuntos.

Fue este enorme tesoro legendario redescubierto el que dio camino, precisamente, a la teoría del arte popular como origen y condición normativa del desenvolvimiento estético de las naciones; con el entusiasmo de la primera hora se llegó hasta la célebre doctrina de la creación, producto espontáneo de la conciencia colectiva: los poemas homéricos, las sagas escandinavas,

17. Ya apuntamos, a este respecto, la opinión contraria y, a nuestro juicio equivocada, de Díaz (ver nota 1).

los mitos germánicos, los romances españoles eran una emanación viva de la masa sin autor intermediario; no había habido poetas; Homero no existió jamás. Todo este inmenso y suntuario haber era no más que la radiación del pueblo en un acto continuo de impulso creador. Es evidente que esta teoría del primer romanticismo, sostenida heroica y especiosamente por Grimm, Wolf y, en parte, por los Schlegel, se fundaba en una elemental petición de principios: era posible y hasta fácil argumentar con el producto, pero al llegar al productor la hipótesis se diluía en la conjetura: nunca una masa gregaria ha sido capaz de crear, en conjunto, obra de aliento artístico y hasta, como los cantos homéricos o el romancero español, de exquisito refinamiento. En esto acontece como en las organizaciones constitucionales: el pueblo es el depositario de las esencias estéticas, pero éstas no se expanden sino por medio de sus representantes individuales.

Lo que ocurrió fue la derivación complaciente que se dio al hallazgo de la filología comparada. Después del libro inicial de Federico Schlegel *Sobre la lengua y la sabiduría de los indios*¹⁸ y los estudios concurrentes de Bopp, Guillermo de Humboldt, la *Gramática teutónica* de los hermanos Grimm, Rask, hasta el libro divulgador del filólogo Max Müller: *La ciencia del lenguaje*, los primeros en la primera treintena del

18. *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (Heidelberg, 1808). Mauget tradujo la obra al francés al año siguiente.

siglo XIX, y el último, en su segunda mitad, se llegó, por vía científica, a una conclusión contraria a las afirmaciones del siglo XVIII acerca del origen racional del lenguaje; se probó que éste es una función necesaria y espontánea de los pueblos y que, como decía Müller: *el individuo, en cuanto individuo, es impotente, y los efectos que parece producir dependen de las leyes no sometidas a su albedrío, y de la cooperación de todos los que forman con él una sola clase, un solo cuerpo o un conjunto orgánico*.¹⁹

De ahí a derivar la creación literaria —ya bien dispuestos los ánimos por las teorías de Herder desde fines del siglo XVIII— del aliento popular exclusivamente no había más que un paso. Ese paso se dio, y si hay algo que embellece, a pesar de la debilidad de la hipótesis, el aura romántica es, precisamente, ese prestigio casi místico de la fuerza popular como fondo y organismo de la creación estética.

Digamos ahora que, en España, este reencontro con las fuentes populares sólo fue repetición de una vieja conducta artística. Desde sus orígenes hasta la pasajera quiebra del siglo XVIII, España alimentó toda su literatura de sustancias indígenas y de mitos nacionales: gesta, roman-

19. *La ciencia del lenguaje*, segunda lección, pág. 56 de la traducción de José de Caso. Ed. Albatros, Buenos Aires, 1944. Aunque el propio Müller sostenga, en la misma lección, que: *así como la historia política debe contener otra cosa que los anales de las casas soberanas, el historiador del lenguaje no debe perder de vista nunca las cabas más humildes del lenguaje popular de donde han salido los idiomas literarios, y donde tienen su sostén y alimento* (pág. 65, Edic. citada), aclara luego muy bien la distinción que existe entre el lenguaje propiamente dicho y su endurecimiento en una lengua literaria artística, fija y definitiva. Es un aparte, concreto y claro, frente a la teoría romántica absoluta de comienzos del XIX.

cero, poesía lírica y didáctica, novela o teatro, teatro especialmente, fueron los resultantes de una reencarnación de viejos y archiconocidos motivos peninsulares. Por eso, cuando la historia nacional vuelve a imponerse con los románticos del siglo XIX, éstos ofrecen un absoluto parecido con los autores de las épocas clásicas y preclásicas.

Bécquer, el de las leyendas, no es en esto una excepción; a lo más, podría hablarse de una ampliación. En efecto, si bien en una buena parte de ellas utilizó fuentes nacionales, en otras su espíritu abierto y «europeo» —pronto veremos esto más despacio— buscó otras formas de inspiración; de aquí deducimos que, en la historia de la leyenda romántica, le corresponde un puesto singular y en su patria un lugar cimero entre los hombres de su misma escuela.

Si un ejemplo nos demuestra la falla de la doctrina romántica sobre la literatura popular es, precisamente, el caso de Bécquer. Artista aristocrático y apartadizo, Gustavo Adolfo es, sin embargo, una de las voces más claras y finas de lo folklórico traspasadas al ritmo de una forma literaria ejemplar; Juan Valera consideraba la poesía de Bécquer como *un ayuntamiento monstruoso de los «lieder» alemanes con las seguidillas y coplas de fandango andaluz*, y José María de Cossío, si bien admite algo de nebuloso y norteco en ellas, declara: *Hay mucho dramatismo, mucho ardor meridional, mucho «cante*

jondo» en las «*Rimas*».²⁰ Creemos cabe un término medio más equitativo, sobre todo si a la prosa becqueriana nos referimos: no es allí un *poeta popular*, en lo estricto del vocablo «popular»; es, antes que nada, un artista de recursos propios, de acento personal, de técnica particularizada, pero, eso sí, en la entraña de muchas de sus leyendas, será siempre posible encontrar el germen anónimo que les da la vida. No es ya sentido ni materia populares; es solamente punto de partida popular para realizar, luego, el libre juego de la propia inspiración. Bécquer en esto, como en muchas otras cosas, partió del Romanticismo, pero, también, se anticipó a muchos rasgos del espíritu moderno.

Lo veremos despacio al hablar, en particular, de sus leyendas.

8. *India, Judea, Germania y Castilla.*

Bécquer eligió para emplazamiento de las leyendas los más variados paisajes, ya reales, ya imaginados. Seguía de ese modo el impulso romántico del realismo idealista, que buscaba siempre soslayar el contenido objetivo con la peripetia ardiente de la fantasía.

20. En *Poesía española (Notas de asedio)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936, N.º 43, pág. 315. La cita de Valera la tomo de *La poesía lírica española*, de Guillermo Díaz Plaja, Ed. Labor, Barcelona, 1937, nota 1.

De cualquier manera, esa variedad de decoraciones y personajes puede reducirse, esquemáticamente, a cuatro grupos fundamentales.

a) La India. Desde el libro de Federico Schlegel, citado en el párrafo anterior, la cultura del remoto Irán se había puesto en circulación entre los románticos. Yo dudo mucho de que Bécquer llegase a conocer la obra del erudito alemán,²¹ pero no sería difícil que, entre sus desordenadas lecturas, hubiese tropezado con algún resumen del *Ramayana* o con alguna de las numerosas derivaciones del *Panchatantra*.²² A su fértil imaginación le bastó, probablemente, ese leve indicio para hacerse cargo del ambiente y la suntuosa materia que aquello le proporcionaba. Allí situó: *La creación* —que veremos en seguida— y el maravilloso *Caudillo de las manos rojas*.

b) Judea. El viejo tema medieval de la persecución hebrea, que el romanticismo reeditó y hasta logró popularizar con el célebre folletín de Eugenio Sué —1844 y 1845—, da, en Bécquer, un tema: *La rosa de pasión*, que, aunque situado geográficamente en Toledo, pertenece a este venero general de los asuntos legendarios de su tiempo.

21. Sobre si Bécquer conocía o no la lengua alemana, véase Díaz (op. cit., Apéndice II, págs. 354-361), donde, si bien no hay conclusiones definitivas, sí hay testimonios muy curiosos e interesantes de que pudo tener de la misma un conocimiento aproximado y suficiente.

22. Las dificultades para conocer en español el *Panchatantra* son notorias. Menéndez y Pelayo en sus *Orígenes de la novela española* (II, pág. 33, nota 2. Ed. Glem cit.) cita solamente una edición latina de 1848 y otra alemana de 1859. Por eso induzco que Bécquer pudo leerlo en alguna reducción o en las versiones posteriores de sus apólogos. Ver, más adelante, el § 17.

c) Alemania. La familia de los Bécker o Bécquer era oriunda del Flandes germánico. Emigraron a Sevilla en los comienzos del siglo XVII y, durante el transcurso de las tres centurias que preceden al nacimiento de Gustavo Adolfo, habían perdido o casi perdido el apellido de fuerte naturaleza flamenco-teutónica; el poeta se llamaba, en realidad, Domínguez Bastida, pero utilizó, literariamente, el Bécquer, quizá como más eufónico, y porque resulta evidente que en su naturaleza estética queda nostálgica perduración de los antepasados. Muchas leyendas becquerianas: *Los ojos verdes*, *La corza blanca*, *El gnomo*, *El rayo de luna*, tienen por fondo el Moncayo aragonés con su aspereza, sus riscos, sus saltos de agua, sus bosques y viejos castillos. La similitud de paisaje con la Selva Negra, lugar depositario de las más conocidas leyendas germánicas, obliga a esta clasificación porque, en realidad, los temas becquerianos sólo toman del panorama español la nomenclatura, mientras que por su esencia o son invención exclusiva del poeta o pertenecen —desfigurados— al folklore alemán.²³

23. Describe muy bien las inmediaciones del Moncayo, José María Quadrado en su estudio sobre *Aragón* en la colección *España. Sus monumentos y artes*, etc. (Cap. XVI, Ed. Daniel Cortezo, Barcelona, 1886). Acerca del «germanismo» de Bécquer ya hemos dado algunas referencias en el párrafo 4, nota 1, y, en este mismo, nota 1. Es indudable que entonces se difundía por el grupo juvenil de los poetas españoles —la segunda generación romántica— el sutil perfume de aquella original literatura tedesca que, medio siglo antes, había comenzado a divulgar por Europa el libro clave de Mme. Stäel: el cuento de perfiles tenebrosos, la «balada», el tono confidencial y sugeridor, creaban una estética nueva, una «sensibilidad» inquietante, quizá no del todo captada en su más recóndita esencia, pero que, de un modo u otro, sirvieron para asordar el grito romántico de la primera hora, sin olvidar que, al mismo tiempo, el «byronismo» perdía parte de la actitud desmelenada que había sido su tónica, por ejemplo, con Espronceda, y que otros poetas más insinuantes

d) Castilla. En Toledo, residencia frecuente de Bécquer, coloca éste varias leyendas —*La ajorca de oro*, *El beso*, *El Cristo de la calavera*, etc.—, aquellas de más sustancia y significación hispánicas por su tradición, su estructura y su finalidad. No tienen la neta filiación histórica que puede establecerse, casi sin equivocaciones, en las del duque de Rivas o el mismo Zorrilla; en todas ha ejercido su acción la incontenible fantasía del autor, pero, con mucho, son las más próximas a lo radical de la naturaleza española.

Quedan algunas fluctuantes, tal la llamada «cantiga provenzal»: *Creed en Dios*,²⁴ o algún asunto resbalado de los viejos romances fronterizos, como, por ejemplo, *La cueva de la mora*.

El tema netamente sevillano, patria chica de Bécquer y fondo inmanente de toda su lírica, sólo ofrece una leyenda concreta: *La venta de los gatos*.

ocupaban el puesto dirigente: Keats, como lo veremos, quizá, Shelley, aparte, según hemos de apuntarlo, el extraño mundo de Baudelaire y Poe al que la generación de Bécquer no era ajena y, mucho menos, el lírico sevillano.

24. Los elementos folklóricos de *Creed en Dios* no son, por supuesto, netamente provenzales, y de esa cultura literaria, que sospecho Bécquer debía conocer superficialmente, el poeta sólo toma el ritmo trovadoresco con que está escrita. Hay en esa leyenda restos del viejo cuento de «los siete durmientes» (Alfonso el Sabio, Cantiga CIII y poema de Longfellow) y copia del viejo mito de las «botas de siete leguas» que, también, empleó Chamizzo en el final de su célebre leyenda de Pedro Schlehml. Sobre esta leyenda —como señalamos en el *Prólogo Explicativo*— Krappe determinó su presumible fuente extranjera y la adjudicó a la *Légende du beau Pécobin et de la belle Bauldour*, que, según ya anotamos, María Rosa Lida de Malkiel rebatió con muy justas razones al determinar con su proverbial justeza erudita las diferencias entre aquella «leyenda» de Victor Hugo y la de Bécquer. Benítez, en cambio, encuentra algunas similitudes si bien admite que el relato folklórico del «cazador maldito» o el «cazador negro» no es sólo patrimonio de la Europa central sino también de España. (Confr. *Bécquer tradicionalista*, Ed. cit., págs. 167-176). También se le han hallado tangencias con la *Divina Comedia* (Everest Ward Olmsted: *Legends, Tales and Poems of Gustavo Adolfo Bécquer*, Ed. Giannand, Bostón, 1907, págs. 149-150), con *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda y el *Al-llamar*, de Zorrilla. Está de Dios que el desdichado y sufrido poeta, en vida o en muerte, siempre deba ser deudor de uno o de muchos. Es un destino como cualquier otro.

9. Una «silly-symphony» de 1861

Si el cinematógrafo fuese ya un espectáculo perdido para el arte y hubiese dado de sí cuanto tenía que dar, habría dejado por lo menos una conquista extraordinaria: el dibujo animado. Difícilmente podrá buscarse, entre los grandes hallazgos modernos, nada más sutil, ingenioso, alucinante que este juego fantasmagórico que permite saltar por encima de las leyes naturales, movilizar lo inerte, vivificar la fábula, recuperar milagrosamente la lámpara de Aladino.

Es evidente que de vivir el mundo una hora de paz y deslumbramiento, de no estar ya los hombres demasiado acostumbrados a lo extraordinario, este arte nuevo hubiese merecido los honores más rendidos. Sus posibilidades, además, son enormes, tan enormes que pueden suponer una revolución completa en la estética de las artes plásticas.

No es tampoco posible, en este caso, salir al encuentro con la desgastada arma de que el cinematógrafo es un *arte mecánico*, y no es posible porque si en los famosos «animate-cartoons» es necesaria, ciertamente, una proporción respetable de técnica de laboratorio, es, además, indispensable y *fundamental* un creador, un hombre de imaginación y fantasía que encuadre, aglutine y desplace con vida, con verdad, con *arte* el trabajo sordo de los colaboradores. Y es prueba de ello que este dibujo animado ha dado

ya un hombre de genio y un personaje universal: Walt Disney y Mickey Mouse.²⁵

Siempre me preocupó saber qué secreto había en Disney para haber logrado, por entre medio del sentido mercantil que preside tan buena parte del «cine» norteamericano, ese milagro de color, de penetración, de fino humorismo que contienen sus más profundas películas, no tanto las extensas, como aquellas verdaderamente notables «sinfonías tontas» que se llamaron: *Cazadores de estrellas*, *El congreso de la paz*, *El viejo molino*, y tantas otras desde la aparición de este trabajo, que ya reclamarían un estudio intensivo de los especialistas. El asunto se aclara con bastante nitidez cuando nos enteramos de que Disney es de origen español, y aun quizá español él mismo.²⁶ Se justifica, entonces, por razón de raza y temperamento casi milenarios, esa fuerza en el color, esa penetración graciosa y honda del detalle, ese humor a veces trágico —el humor de Don Quijote— de algunos de sus hallazgos, y se justifica, también, que, a casi cien años de distancia, un compatriota suyo soñara el argumento casi perfecto de una «silly-

25. En un curso sobre el cinematógrafo dictado, en 1937, por el profesor José A. Oria en el Colegio Libre de Estudios Superiores, recuerdo que hizo un paralelo muy fino e interesante entre las psicologías del ratón Mickey y Charlie Chaplin. Son, en efecto, las dos figuras más geniales por su agudeza, su proyección humana y su filosofía de las creadas por el cine. Quizás sería interesante, dada la nacionalidad de Disney y el hebraísmo de Chaplin, estudiar algún día la influencia que el espíritu socarrón de la cultura judaica haya podido dejar en muchas expresiones de la fisonomía artística española.

26. El verdadero nombre de Disney, según un periódico de Lisboa cuya signatura desdichadamente he perdido, e informes que he podido recoger posteriormente, era José Luis Guirao Zamora, oriundo de Mojacar (Almería). Sus padres emigraron a los Estados Unidos, en 1903, como consecuencia de las caravanas mineras que partieron de aquella zona hacia California a comienzos de siglo. Disney falleció en 1967.

symphony» con igual potencia de colorido, delicia en el detalle y humorismo en el desarrollo.

Bécquer publicó su «poema indio» *La creación* en *El Contemporáneo*, número correspondiente al 6 de junio de 1861. Más que un posible contenido folklórico, ya que todo él es invención del poeta, más que su filosofía bonachonamente amarga, importa, en ese poema en prosa, su estructura literaria, lo buido del estilo para conseguir el cromatismo, el movimiento, la sugerencia que eran cualidades imposibles de puntualizar en ningún prosista contemporáneo a Bécquer, y que constituyen lo más original de su aporte a la literatura española de aquella hora.

El mundo es —dice Bécquer casi al comienzo de la fábula— *un absurdo animado que rueda en el vacío para asombro de sus habitantes*, pero lo es por una diablura de los *grandharvas*, los seres menores del coro celeste de la mitología india, que Brahma dejó en los círculos inferiores cuando se alejó para fabricar un mundo perfecto. A esa tarea se dedica el Señor desde su apartado laboratorio. Véase cómo la describe Bécquer: *...encerró en redomas transparentes y de una materia nunca vista gérmenes de cosas in-materiales e intangibles, pasiones, deseos, facultades, virtudes, principios de dolor y de gozo, de muerte y de vida, de bien y de mal. Y todo lo subdividió en especies, y lo clasificó con diligencia exquisita, poniendo un rótulo escrito a cada una de las redomas.*

He aquí ahora un cuadro del laboratorio: *Allí había diseminadas, sin orden ni concierto, vasijas y redomas colosales de todas hechuras y colores. Esqueletos de mundos, embriones de astros y fragmentos de luna yacían confundidos con hombres a medio modelar, proyectos de animales monstruosos sin concluir, pergaminos en folio..., etc.* De vez en cuando, y luego de haber mezclado finas y raras sustancias, Brahma, *valiéndose de las cañas del trigo seco* sumergía un gran canuto en el licor, se inclinaba después sobre los abismos del cielo y soplabla en la punta, apareciendo en la otra un globo candente que al lanzarse comenzaba a girar sobre sí mismo y al compás de los otros que ya flotaban en el espacio.

Aprovechando una ausencia de Brahma, los pequeños *grandharvas* penetran un día en el laboratorio. Todo lo revuelven, lo husmean y confunden, y, queriendo imitar al Señor, lanzan al espacio, compuesto de los más diversos y contradictorios elementos. *Un mundo desforme, raquítico, oscuro, aplastado por los polos, que volteaba de medio ganchete, con montañas de nieve y arenales encendidos, con fuego en las entrañas y océanos en la superficie, con una humanidad frágil y presuntuosa, con aspiraciones de Dios y flaquezas de barro.* Brahma, alarmado y disgustado con tamaño absurdo, que destruía el orden perfecto de su obra, intenta romper aquella infantil construcción, pero uno de los chicuelos, *el más travieso, pero el más mono,*

pide clemencia para el «juguete», y el dios accede con la esperanza de que tal obra, por lo imperfecta, no pueda durar mucho.

Contiene la radiante leyenda tres valores significativos: en primer lugar, el disconformismo becqueriano, que es un tono de toda su filosofía, una especie de fatalismo que se agravó luego por sus propias circunstancias biográficas; en segundo lugar, y es, como dijimos, lo más importante, una preocupación estilística para la imagen, la belleza del período y la elección del vocablo, creación artística absolutamente personal del autor; y, por último, una riqueza de fantasía en la composición que solamente podría transcribir hoy, con fidelidad, el milagroso hallazgo del dibujo animado. Se convendrá conmigo en las notables semejanzas que existen entre este apólogo de Bécquer y las versiones de *El aprendiz de brujo*, de Dukas, o *La consagración de la primavera*, de Stravinsky, que nos dio Disney en su maravilloso *Fancy*.²⁷

10. «*Qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido*»

En la *Introducción sinfónica* que escribió Bécquer (junio de 1868) para la anhelada edición

27. *La consagración de la primavera*, en *Fantasia* (película de la que se dijo, en general, era como «ver música y oír cuadros») está interpretada, según la significación del músico, como la creación del mundo, y en la reconstrucción científica del tema intervinieron personalidades como Roy Chapman Andrews, Julián Huxley, Edwin P. Hubbell, etc.

de sus poesías, dijo: *El sentido común, que es la barrera de los sueños, comienza a flaquear, y las gentes de diversos campos se mezclan y confunden. Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido. Mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales. Mi memoria clasifica, revueltos, nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado con los días y mujeres que no han existido sino en mi mente.*

Este concepto, que hoy constituiría un estado psicológico freudiano entre el mundo vivo y el mundo de los sueños, fue, en la vida de Bécquer, una constante de su temperamento. La imposibilidad de un hacer vital dirigido, fuerte, seguro, se unió, junto a su débil naturaleza, con ese marasmo disolvente de tomar lo inasible del sueño, del ensueño, por la realidad concreta y posible, constituyendo un drama de bivalencias, de desengaños, de fracasos que dio, a la postre, lo más estremecido de su lírica y, quizás, lo más lírico de su prosa.

Filosofía de esa angustia son dos leyendas: *Los ojos verdes* y *El rayo de luna*. La primera queda insinuada en una estrofa de la rima V:

*Yo corro tras las ninfas
que en la corriente fresca...*

y está, asimismo, sugerida en la famosa rima XII:

*Porque son, niña, tus ojos...*²⁸

El comienzo de la leyenda indica que tuvo Bécquer ningún asidero folklórico para desarrollarla: *Hace mucho tiempo, dice, que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título*, y ese ingenuo afán, sumado al embrujo del color verde en los ojos, tan insistentes en su estilística, da acicate a la inspiración, cuya materia se nutre de dos fuentes diversas. La primera es un viejo y legendario motivo germánico: aunque geográficamente situada en el Moncayo, *Los ojos verdes* reproducen aquellas «nixas» que arrastraban a sus locos enamorados hacia las profundidades de las aguas, cuyo «color verde» es característico, y que constituyen un tema casi permanente en la obra de Enrique Heine;²⁹ la segunda, es una aplicación

28. Para la rima V, la tabla de Díaz (op. cit., pág. 336) sugiere antecedentes en Larrea, Blest Gana, Hölderlin y Luisa Molina. Ya Hendrix y Dámaso Alonso habían señalado la conexión con el poema de Larrea: *El espíritu y la materia*, pero, como siempre (ver nuestro parágrafo 29), se trata de tangencias fortuitas que no hacen nunca al fondo mismo de la inspiración. Para la rima XII, Díez Canedo, en 1914 —*La Ilustración Española y Americana*—, apuntó semejanzas con un poema de Eulogio Florentino Sanz: *El color de tus ojos* (aparecido en el periódico *Las Novedades* hacia 1860). La verdad es que se parecen como un huevo a una castaña. El texto de Sanz puede verse en Díaz (op. cit., pág. 142).

29. Heine ha utilizado este tema con mucha frecuencia, por ejemplo, estudio en las *Tradiciones Populares* (Ed. Nova, Buenos Aires, 1944, especialmente págs. 77 y 87); Prólogo de *Intermezzo* (Ed. Vial, Buenos Aires, 1943, pág. 116); *El rey heraldo Harjagar*, en el *Romancero*, y en Ilse del «Viaje al Harz» (Ed. Calleja, Madrid, 1918, págs. 61 y 77). En las *Nuevas poesías* hay un breve romance: *Serafina* (Ed. Calleja cit., pág. 56) que podría recordar *El rayo de luna*. Más adelante intentaremos nuevamente esclarecer el viejo pleito Heine-Bécquer. El tema, en España, viene desde la leyenda de «la dama del lago» que aparece —como primera versión— en *El caballero Cifar* (CX). En Asturias, por ejemplo, llámanse «xanas» a las «nixas» germánicas. Nuevos aportes muy valiosos sobre el motivo en Benítez: *Bécquer tradicionalista* (Ed. cit., págs. 146-151) y en García-Viñó: *Mundo y tras mundo en las leyendas de Bécquer* (Ed. cit., págs. 177-185), especialmente por sus conexiones con las rimas LII, XIV y XV.

de la filosofía becqueriana sobre lo real y lo soñado.

Fernando persiguiendo un ciervo, llega a la fuente de los Alamos, donde mora un espíritu maléfico. El mancebo sospecha sea una hermosa mujer, y desde entonces *tiene la color quebrada* y anda *mustio y sombrío*. Al fin cuenta a su montero, el viejo Iñigo, la causa de sus penas. La descripción del paraje, donde mora el soñado amor imposible, coincide, al coincidir con el paisaje montaños del Moncayo, con lo más típico de las consejas alemanas y compone, a la vez, una de las páginas más cuajadas de Bécquer. Lo que Fernando ha visto es no más el reflejo de dos ojos verdes en el fondo del lago, que *tal vez sería un rayo de sol que serpeó fugitivo entre su espuma*, pero no será feliz hasta no volver a la mágica fuente. No bastan a disuadirlo consejos ni amenazas. Retorna al lugar embrujado, encuentra la divina mujer, pero ésta lo arrastra al fondo de las ondas. Es, ya se comprende, el viejo asunto resumido en la conocida Lorely de las aguas del Rin, pero Bécquer le da su propio sentido: la ilusión sólo se satisface con la muerte.

O con la locura. *El rayo de luna*, leyenda soriana, la publicó Bécquer, en la revista *La América*, un año después de *Los ojos verdes*, o sea, en 1862. Es evidente que, de Soria, Bécquer solamente ha tomado el marco de la acción: las alamedas de San Polo cabe al antiguo monasterio, de los Templarios, por cuanto la

leyenda en sí es no más que otra aplicación del amor imposible, perseguido en las fronteras del sueño. Aclaran el fondo del asunto la rima XI:

Yo soy ardiente, yo soy morena,

y, en parte, la Rima inicial donde el poeta se queja de la flaqueza de la lengua para dar forma *real* a sus pensamientos más escondidos.

Manrique, que es poeta, está enamorado de la esencia del amor. Cree una noche descubrir el ruedo del vestido de una mujer a la que su imaginación desbordada supone mágica belleza, y la sigue enloquecido; sin darle alcance, la busca día y noche, sin tregua, morbosamente, adolorido, febril, ya en los linderos de la pesadilla... hasta que otra noche, en el mismo lugar, descubre que aquella vaporosa e ideal mujer soñada es solamente el juego caprichoso que traza sobre los muros un rayo de luna. Y enloquece; desde entonces: mujeres, gloria, felicidad... mentiras todo, no son más que «rayos de luna».

La similitud de ambas leyendas, casi simultáneas, escritas con un dominio absoluto de la forma y con gracia realmente encantadora, responden, probablemente, a uno de los más crueles desengaños del poeta: su matrimonio con Casta Esteban Navarro, celebrado en mayo de 1861. El amor soñado —ojos verdes en el agua del lago, rayo de luna sobre el muro— se transmutó en la amargura de una mujer fría, indi-

ferente y sin cualidades para comprender aquella alma atormentada, incapaz de deslindar lo soñado de lo vivido.³⁰

Por eso el núcleo popular de cada leyenda —si es que existe— Bécquer lo proyecta como creación personal, como esencia de una filosofía que arrancó de sus mismos dolores y vistió con la forma de un verbo en su tiempo y en su patria desconocidos.

30. Es necesario recurrir a los contemporáneos de Bécquer para conocer la verdad sobre su matrimonio y el desdichado carácter de la Navarro, que hoy algunos quieren rehabilitar. Para ello, reléase a Eusebio Blasco. En el mismo sentido J. López Núñez: *Biografía anecdótica de Bécquer* (Madrid, 1915). No quiero dejar de mencionar dos engaños «lunares» que figuran en el *Calila e Dimna*: el ladrón a quien hacen creer que los «rayos de la luna» sirven de escala, y la fabulilla: *El ánade y la luna*, temas populares, gérmenes del amplio desenvolvimiento becqueriano posterior. Después de la concienzuda biografía de José Pedro Díaz (op. y edic. cit.) sería quizá más justo achacar esta «desilusión de amor» a su desdichado romance con Elisa Guillén que proporcionó al poeta aquel su mejor año de 1860 y su tremenda herida posterior. Desde luego el casamiento con la Casta Esteban resulta hoy casi imposible determinar si lo fue por despecho, inercia o, quizá, nueva esperanza en quien jamás distinguía *lo sonado de lo vivido*. Por supuesto, los escasos versos que le dedica son fríos y amanerados y no parecen del mismo que había escrito las rimas XIII, XIV y XV; sin embargo, como hemos dicho, la investigación más reciente trata de reivindicarla e, inclusive, de presentarnos hasta una Navarro intelectual y escritora (Vid. el interesante trabajo de José María Martínez Cachero: *La viuda de Bécquer, escritora* —«Separata del Homenaje a Dámaso Alonso»— Ed. Gredos, Madrid, 1961). Sobre *El rayo de luna*, ver, asimismo, los interesantes comentarios de M. García-Viñó (Op. y ed. cit., págs. 186 y sgtes.). En *El Contemporáneo* (17 de noviembre de 1861) —la fecha es muy sintomática— publicó un breve cuento —no leyenda— *¡Es raro!*, en el que un pobre solitario añora la compañía de una mujer, de un caballo, de un perro, por lo menos. Como apunta García-Viñó (op. cit., pág. 160) *los va teniendo, en orden inverso*: el perro, el caballo, la mujer; pero una noche encuentra al perro moribundo y ausentes caballo y mujer; la cree raptada, pero unos maliciosos *patanes* lo convencen de que ha escapado con el que creyó un bandido. El infeliz enloquece y muere. Sobre un fondo *realista* y concreto, la similitud con *El rayo de luna* en lo que éste tiene de amarga desilusión es evidente. Con toda razón García-Viñó incluye esta casi desconocida narración becqueriana en el capítulo de su libro titulado: *Autobiografía en las leyendas*.

II. *Los temas del miedo*

Incluimos en este apartado un tema general típico de varias leyendas becquerianas.

La filosofía romántica, al desentenderse del mecanismo cartesiano de las pasiones y colocar al hombre como entidad sujeta a innumerable cantidad de fuerzas extrañas, fue cavando cada vez más hondo en los pozos de la conciencia. Se abrió, entonces, una perspectiva inusitada de estados psicológicos que fueron a parar, no muchos años después, en las agudas experiencias del simbolismo.

Por otra parte, de la recién abierta cantera de la Edad Media salía un denso vapor de leyenda formado por toda la superstición bárbara de origen cristiano: milagros, retornos de ultratumba, episodios edificantes de la ascética y la mística; la propia arquitectura de abadías, conventos y castillos, inclusive el emplazamiento estratégico de los mismos, eran motivo suficiente para excitar el temperamento, ya predispuesto, del escritor.

No faltó, ni siquiera, el apoyo científico. En efecto, desde la segunda mitad del siglo XVIII, las experiencias de Mesmer sobre el magnetismo animal, la Frenología de Gall, las primeras tentativas enciclopedistas para explicar la fisiología cerebro-espinal por otro camino que el puramente especulativo-espiritualista, proporcionaron un sistema, todavía blando y fuliginoso, que

autorizaba las más atrevidas y, a veces, las más divertidas fantasías literarias.

Los nuevos atisbos inducían al miedo porque caían sobre la constitución misma del espíritu del hombre, y traían al plano de la realidad una serie de misterios, hasta entonces confinados en las artes mágicas, la demonología, los conjuros brujeriles. En ese estado intermediario entre el magismo empírico-popular y la verdad científica comprobable, el escritor romántico operaba, en ambas márgenes de la frontera, seguro de obtener los más espeluznantes y pintorescos efectos. Es hoy mismo, y aquellas regiones donde la posibilidad científica es muy limitada los autores no desdennan nunca explotarlas —aun los más serios— para producir la nota inquietante.³¹

De todos los románticos, quien sistematizó el miedo seudocientífico con más cuidado fue Teodoro Hoffmann. Puede ser el paradigma de esta actitud literaria y, sin duda, quien manejó el tema, si no con más arte, al menos con más asiduidad y firmeza. Si se comparan, por ejemplo, *La fascinación* de Hoffmann con *El caso de M. Valdemar* de Poe se ve, en seguida, cómo lo que en el primero apenas pasa de fantasía, para el segundo se transforma en trágica materia

31. Magia, espiritismo, trasmundo, fenómenos metapsíquicos —en Lenormand, Joyce, Grau, García Lorca, etc.—, son recursos frecuentes en la novela y el teatro de ante y postguerra 1914-1918. Son las vías del simbolismo que se expanden a todas aquellas zonas donde la ley científica absoluta todavía no impera con su objetiva seguridad. Y, en cierta medida, una contestación al relativo fracaso del positivismo determinista. Es muy interesante el análisis sobre estos aspectos de la escuela romántica de F. Garrido Pallardó en su denso libro: *Los orígenes del romanticismo* (Ed. Labor, Barcelona, 1968. Espec. Cap. X).

de arte. Quiere decir que, descubierto el filón, éste podía dar mejor sustancia a medida que se penetrase su riqueza. De ahí que sea necesario colocarlo a Edgar Allan Poe en el centro mismo de esta dirección. Los enormes sectores de la literatura moderna, que están ya intuitos en las narraciones del poeta de Baltimore, se perfilan, precisamente, sobre este mundo enorme y obscuro de los fenómenos trasconscientes, y al ser Poe, estéticamente, un antirromántico, acusa en qué forma los temas del Romanticismo se fueron drenando hacia las escuelas sucesivas para mejorar su propia condición.

Cuando Hoffmann escribe, por ejemplo, *Der Sandmann*, no se propone otra cosa, como diría Heinemann, que *aquello espantoso y horrible que lo atraía con maravillosa potencia, sin tener forma de ponerle freno*,³² pero cuando Poe escribe *La barrica de amontillado*, lo «horrible» tiene allí un sentido universal y patético.³³

El arte podía hacer con *el miedo* algo más que un puro juego de electrizaramiento nervioso; po-

32. *Storia della letteratura tedesca* (Hoepli, Milano, 1925) — *Letteratura romantica* (pág. 315). La vida desorbitada, múltiple, azarosa y enciclopédica de Hoffmann justificaría sobradamente sus delirios — *Fantasie stücke, Nachts stücke* y *Serapionsbrüder* — si no los abonara ya de por sí el ambiente espiritual en el que nacen.

33. Esta literatura es el germen de la moderna novela policial originada, precisamente, en el propio Hoffmann: *Das Fraulein von Scudery*, y que perfila su carácter semicientífico actual con Edgar Allan Poe: *The Murders in the rue Morgue* (1841). La presencia virtual de Poe en Bécquer y los becquerianos ha sido acreditada en el citado libro, de José Pedro Díaz. (Ver especialmente págs. 154 y 156). También en este ensayo, parágrafo 13, nota 1, ya hemos citado en el Prólogo a John E. Englekirk; *Edgar Allan Poe in Hispanic Literatur* (Ed. Instituto de las Españas - Nueva York - 1934 - págs. 126-134) quien encuentra reminiscencias del poeta de Baltimore en *Tres fechas, La ajorca de oro, El monte de las ánimas* y *El rayo de luna*. Con toda franqueza, las pruebas no son muy convincentes. En estos casos, creo siempre más cauto hablar de una «atmósfera epocal» que de una relación directa de causa a efecto.

día darle mil y una formas, dignificando su ingenuo carácter primitivo de cuco para horrorizar. El miedo llegó, dentro mismo del arco romántico, si bien en la curva descendente, a las formas humorísticas: Mérimée escribió *La chambre bleue* hacia 1866, y Barbey D'Aurevilly todavía lo utiliza en la primera de sus *Diaboliques*: *Le rideau cramoisie*.

El Romanticismo español, en cambio, fue muy sobrio para el empleo de este recurso. Es verdad que, en la famosa caricatura de Mesonero Romanos, el romántico puesto en solfa *en los ratos en que menos propenso estaba a la melancolía, entreteníase en estudiar la Cranoscopia del doctor Gall...* y había pergeñado un engendro en el que salían a relucir: *siniestros bultos, copas fatales, ensueños fatídicos*, etc., pero es evidente que la burla va contra cierto infrarromanticismo de mala clase y no contra los cuatro o cinco grandes poetas que tuvo la península a comienzos del siglo XIX.³⁴ Nunca en España, ni aun en la época más propicia de las gestas y la literatura anónima, los poetas fueron dados a la fantasía de carácter mágico y sobrenatural; varias razones justifican esta actitud: la yerma y seca geografía de Castilla; el severo filtro a que fue sometida la literatura oriental; el profundo sentido que el «milagro» —en su concepto ortodoxo— tuvo para la cultura española, y, final-

34. Mesonero Romanos (*El Curioso parlante*): *El romanticismo y los románticos*. (En la segunda serie de sus *Escenas matritenses*, 1836-1842). Ed. Biblioteca Universal de Perlado Páez, Madrid, 1912, t. II, págs. 24 a 45. El artículo está fechado en septiembre de 1837.

mente, el propio carácter del ibero, idealista sí en cuanto al programa de vida, pero con un sentido muy vivo de la realidad que lo emplazaba. Su poesía romántica volvió —como en los clásicos— a las fuentes de la historia, pero aceptó con mucha parsimonia lo fantástico de tono misterioso y alucinante. Sólo algunas regiones muy particularizadas —Galicia, entre otras— tienen un repertorio, más folklórico que artístico, de temas sobrenaturales, en los que el viejo misterio brumoso del norte celta ha fecundado las leyendas hagiográficas de las peregrinaciones medievales, hoy nuevamente acusadas en los relatos o dramas de Valle Inclán.

La severidad romántica española en lo que respecta a «los temas del miedo» encuentra una notable excepción: Bécquer. Felizmente, asunto tan peligroso y en el que tan fácil parece rodar por lo desagradable tuvo con él —sensible y exquisito como siempre— un artista de ponderada calidad. Todas las leyendas, o casi todas mejor dicho, se ubican dentro del trasmundo y la alucinación. Su vivir nebuloso, tan distinto de la biografía exaltada y neta de Espronceda, a la vida andariega y aristocrática de Angel Saavedra, a la tormentosa peregrinación de Zorrilla, le permitió tener para lo misterioso, lo exótico, lo intermedio entre el sueño y la vigilia un registro especial. Sabe Bécquer —como lo sabía Poe, autor que casi seguramente había leído— detenerse exactamente en el momento en que

la medrosa inquietud puede transformarse en truculencia espesa.³⁵

La cruz del Diablo y El monte de las ánimas son dos leyendas casi simultáneas: 1860 y 1861, respectivamente.

La primera se emplaza en Bellver, al pie de las *empinadas y nebulosas crestas de los Pirineos*, y es, con seguridad, una de las tantas consejas que, en el lugar, explicaban la existencia de una solitaria cruz de hierro chamuscada por los rayos, que sobre una pelada roca señalaba la divisoria entre el condado de Urgel y el más importante de sus feudos. La trama combina dos elementos: uno, mágico: la armadura del violento y malvado señor del Segre que cobra vida propia, y otro, cristiano-legendario: el invisible ocupante de la armadura es el Diablo, a quien sólo puede reducirse mediante la oración a San Bartolomé que enseña un piadoso ermitaño. Una serie de ingredientes tópicos se mezclan para obtener la fórmula «del miedo»: la leyenda nace de *la profunda soledad de aquellos lugares, el alto silencio de la naciente noche, la vaga melancolía* que agita el espíritu del poeta. Siguen: *eco de blasfemias, luces miste-*

35. Poe comienza a publicar en 1829. Muere, a los cuarenta años, en 1849, pero es sabido que su popularidad literaria no se difunde hasta la traducción de sus *Historias Extraordinarias*, realizada, en francés, por Baudelaire hacia 1856. Las mejores leyendas de Bécquer se publican entre 1857 y 1870; cronológicamente es, pues, factible que nuestro poeta conociese a Poe a través de las versiones europeas. De cualquier manera, creo mucho más prudente hablar, como ya he dicho, de una contemporaneidad «epocal», como hoy se diría. El periódico *La América* (1857), donde Bécquer colaboró, aparecieron —números 14 y 15 de 1858— los relatos: *Sombra y Revelación magnética de Poe* con referencia a sus *Historias Extraordinarias*, que es hoy —afirmaba el periódico— *un acontecimiento, en el mundo literario* (ver Díaz, op. cit., pág. 154).

riosas y fantásticas, carcajadas de feroz alegría que contestan a protestas y lamentos, hierros de armadura que se arman solos, etc. Finalmente, para vencer al Diablo, con las piezas de la misma se forja una cruz: Una tromba de chispas rojas, verdes y azules danzaba en la cúspide de sus encendidas lenguas, y se retorcían crujendo como si una legión de diablos, cabalgando sobre ellas, pugnase por libertar a su señor de aquel tormento. Pero nada pudo doblegar el maleficio; la leyenda concluye así: cabe la cruz del diablo, En el invierno los lobos se reúnen en manada junto al enebro que la protege, para lanzarse sobre las reses; los bandidos esperan a su sombra a los caminantes, que entierran a su pie después que los asesinan; y cuando la tempestad se desata, los rayos tuercen su camino para liarse, silbando, al asta de la cruz y romper los sillares de su pedestal.

La siguiente, *El monte de las ánimas*, es muy superior como técnica y contenido: tiene por materia el famoso monte soriano, en el que, según es fama, la noche de Difuntos aparecen las almas de los caballeros templarios que en él habitaron, y fueron exterminados cuando trataron de impedir que las gentes de Soria cazaran en sus cotos. Quien va de noche y en tal fecha difícilmente regresa. Y eso es lo que pide Beatriz a Alfonso: que vaya al lugar maldito a rescatarle una banda azul allí perdida. Frialdad y orgullo de mujer para probar el amor. Don Alfonso parte y no regresa. El nudo del cuento,

que aquí recuerda los mejores ensayos del género, es la noche de insomnio pasada por Beatriz escuchando rumores de pasos que se acercan y penetran en la alcoba. Bécquer, casi sin nada, consigue los mejores efectos: indecisión, angustia en crescendo, paroxismo del terror y corte violento de la situación: al amanecer, Beatriz descubre su banda ensangrentada sobre el reclinatorio; Don Alfonso, entretanto, ha sido devorado por los lobos en el lejano monte maldecido. El fondo metapsíquico de la narración—el espíritu del muerto actúa sobre cosas materiales— es de un tono y una modernidad singulares en el romanticismo español, como lo es la brevedad del relato y su fina riqueza estilística, notable, por ejemplo, en la descripción del silencio que precede a las angustias de Beatriz.³⁶

12. *El material folklórico*

He buscado con la mayor diligencia posible el fondo popular, el nudo folklórico que, aunque

36. De estos temas «del miedo» o de delirios lúcidos, Gamallo en sus interesantes *Páginas abandonadas* (págs. 261 a 285), ha desempolvado dos apuntes aparecidos, sin firma, en *El Contemporáneo: Un lance pesado* (15 marzo de 1863) y *Entre sueños* (30 abril del mismo año). Ambos habían sido ya señalados por Schneider en su tesis de 1914. Aunque esquemáticos y sin llegar a la plenitud de las leyendas específicas, es incuestionable en ellos la técnica y la «modernidad» becquerianas. En cuanto al tercer relato de este grupo, asimismo copiado por Gamallo y apuntado por Schneider: *Un boceto del natural* (28, 29 y 30 de mayo de 1863), podría conectarse con el «surrealismo» de *Tres fechas* (ver párrafo 14) en esa inquietante anticipación del tema de Catalinne en el *Oktoberfest* de Georg. Kaiser, por ejemplo. Gamallo (pág. 311, nota 19) recuerda a propósito de *Un boceto al natural* las rimas XXXIV y XXXIX de tema parecido y que, por supuesto, nada o muy poco tienen que ver con las supuestas «fuentes» en Heine o en Selgas.

más no fuere como punto de partida, sirvió a Bécquer para base de sus leyendas. Debo confesar que, en casi todas las ocasiones, la pesquisa ha sido infructuosa.³⁷

De los escasos materiales folklóricos reunidos sobre el seguramente riquísimo acervo español —donde aun falta realizar la enorme tarea compilatoria, que en otros países es hoy objeto de tan especiales cuidados— pocos coinciden con los temas becquerianos.

Bécquer tuvo de esto, diríamos, la intuición. En eso su ascendencia alemana obró para empujarlo hacia la conseja popular que Herder, los Schlegel, los Grimm habían dignificado con sus estudios a fines del XVIII y comienzos del siglo XIX. Pero esta conseja popular, si es que existe, es difícil hoy, sobre todo por España, encontrarla en su prístina pureza narrativa oral, anónima y legendaria. Casi todo el material manejable es literario, erudito; gran parte de él sujeto solamente a la tradición histórica de carácter épico —crónicas, gestas, romancero, etc.—; y, por último, generalizado sin verdadera nota local.

Hay, pues, que conformarse con determinar de una manera demasiado vaga que Gustavo Adolfo tuvo para este sector de su prosa tres fuentes habituales de inspiración: los paisajes del Moncayo, el Pirineo, que con sus topografías raras y violentas debía impresionar fuerte-

37. Gran ayuda en estas investigaciones —y hago de ello pública gratitud— fue la de mi amigo y folclorista argentino el Dr. Augusto Raúl Cortázar.

mente espíritu tan delicado y sensible como el suyo; el caudal de lecturas, que le dieron temas generales del mundo folklórico; y, fecundándolo, aquella imaginación febriciente, en continuo y doloroso estado de creación, que cuando sabe a medias, completa, y cuando no sabe, adivina.

De ahí que muchas de sus leyendas tengan, quizá sin proponérselo Bécquer, tangencias con temas comunes del folklore universal: *La corza blanca* se conecta a muchos mitos de remoto origen totémico; *La cruz del diablo*, *La ajorca de oro* y *El beso* son otros tantos asuntos desparramados por Alemania, Francia e Inglaterra; del de la estatua que cobra vida, pueden encontrarse rastros en el *Panchatantra*; en el *Kalevala*, la epopeya nacional finesa; en lejanos cuentos de los esquimales, los salvajes de Oceanía y el oeste norteamericano, y, por último, en la literatura hispánica: cantiga XCVI de Alfonso el Sabio, y tema de la estatua y el convite en las leyendas del Don Juan, sin olvidar sus reelaboraciones románticas como: *La Venus d'Ille*, de Mérimée. *La cueva de la mora* tiene sabor de romance fronterizo, y ya vimos cuánto de leyenda germánica había en *Los ojos verdes* y volveremos a encontrar en *El gnomio*.

Aunque todas las leyendas se sitúan en España, muy pocas tienen sabor particular y específicamente español: quizás exista una vislumbre castellana en *El Cristo de la calavera*, y como sevillana, la deliciosa y reconstruida

Venta de los gatos. Bécquer no se propuso, pues, como los Grimm en Alemania, reedificar, literariamente un destruido edificio; si alguna vez coincide con la fábula anónima es casi por la fuerza del tema, nunca por una previa pesquisa. su intención es otra y otra la razón que da vida a sus leyendas: una razón de estilo y una razón de pensamiento creador. Por la primera, Bécquer hace de cada relato una joya de arte narrativo, una verdadera filigrana, un alarde de belleza literaria que, ya hemos dicho, constituía por entonces, dentro de su patria, singular novedad; por la segunda, Bécquer encierra en cada leyenda un pensamiento filosófico. Engarzadas unas con otras, y éstas, a su vez, con otros fragmentos de su prosa, componen un sistema de reflexión sobre el mundo y los hombres que valdrá la pena considerar despacio un poco más adelante.³⁸

38. En la tan citada obra de Díaz hay numerosos testimonios —especialmente en lo que a la teoría del arte se refiere— de las relaciones estéticas entre Bécquer y Baudelaire (ver, especialmente, págs. 217-218, 223 y 233). Ya, por otra parte, John Eugen Englekirk había señalado en su ensayo *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature* (op. y edic. cit.) la manifiesta conexión, en este caso evidente, entre la rima XIV:

*Te vi un punto, y, flotando ante mis ojos,
la imagen de tus ojos se quedó,*

con el poema *To Helen* del norteamericano y, a su vez —quizá por fuente común—, con el espléndido soneto XLV de *Les fleurs du mal*: *Le flambeau vivant*:

Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières

El mismo Englekirk sugiere las posibilidades bibliográficas que tuvo Bécquer para acceder tanto a Poe como a Baudelaire. Vid., asimismo, Benítez: *Ensayo de bibliografía* (Ed. cit., N.º 114, pág. 79).

13. Radiación poética de un estercolero

El arte de escribir anticipa en Bécquer notables soluciones posteriores. Galvaniza de lirismo los asuntos más triviales y las cosas más despreciables. En esto, sin que sea establecer un paralelo, absurdo por otra parte, se parece mucho a un contemporáneo suyo: a Baudelaire.

Los *Petits poèmes en prose* los publicó el genial poeta francés en 1861. Recogen mucho de las atormentadas *Fleurs du mal*, en cuanto representan la transición del romanticismo, con aquel ímpetu por buscar el misterio trascendental de todas las cosas, de penetrar con idéntico amor en la estrella y en el gusano. Estos poemas baudelerianos son un milagro de estilo: todo está allí fosforescente de poética emoción, todo cobra una inquietud nueva, un destello desconocido; sobre todo lo pequeño, lo ínfimo. Era el fermento romántico de realismo que comenzaba la acción de su fecundo leudaje. Desde allí, al simbolismo en la lírica, al impresionismo en la pintura, al naturalismo en la novela y al wagnerismo en la música no había más que un paso.

Sin la trágica agudeza de Baudelaire, Bécquer es, dentro de España, un poco este precursor. Solamente le faltó ser más agrio, carecer de la tradición de que carecía Baudelaire; ser menos español. Pero el intento está, y está por el ensalmo del estilo que busca buir lo más rebelde, penetrar el alma de todo.

Ese es el secreto encanto de muchas de sus leyendas; por eso todavía se leen con deleite. Recordemos solamente la descripción —iluminada de poesía— que de un estercolero hace en el cuento *Tres fechas: La basura y los escombros arrojados de tiempo inmemorial en ella* (una plaza) *se habían identificado, por decirlo así, con el terreno, de tal modo que éste ofrecía el aspecto quebrado y montuoso de una Suiza en miniatura, y agrega: Azulejos moriscos esmaltados de colores, trozos de columnas de mármol y de jaspe, pedazos de ladrillos de cien clases diversas, grandes sillares cubiertos de verdín y de musgo, astillas de madera ya casi hechas polvo, restos de antiguos artesonados, jirones de tela, tiras de cuero y otros cien objetos sin forma ni nombre eran los que aparecían a primera vista a la superficie, llamando asimismo la atención y deslumbrando los ojos una miriada de chispas de luz derramadas sobre la verdura como un puñado de diamantes arrojados a granel, y que, examinados de cerca, no eran otra cosa que pequeños fragmentos de vidrio, de pucheros, de platos y vasijas, que, reflejando los rayos del sol, fingían todo un cielo de estrellas microscópicas y deslumbrantes.*

Es evidente que nada hace el fragmento en la economía del relato. Es un alto poético. Al revés de lo que con demasiada frecuencia ocurría en la prosa —y hasta en el verso—³⁹ a los

39. Es el caso de Espronceda, quien, en el canto IV de *El Diablo mundo*, corta de golpe una bellísima descripción literaria del amanecer por conside-

españoles de su tiempo, Bécquer toma muchas veces la narración como motivo para el deleite literario estricto. Y en ello estriba, más que en la fábula misma, el embrujo de sus leyendas.

14. *Ser, tiempo y espacio. Romanticismo-surrealismo*

Dejamos apuntado que otra de las finalidades de tales leyendas era desenvolver un tema de naturaleza filosófica. Llegó hasta conceder que, al escribirlas, el objeto concreto del poeta no fuese, ni con mucho, tal filosofía, sino, simplemente, dar libre rienda a la multitud de sugerencias que sin cesar se agolpaban en su hirviente delirio, y de las que con tanto agobio nos habla en la *Introducción sinfónica* que preparó para las Rimas.⁴⁰ Ahora, es evidente que como dichas sugerencias no eran superficiales y respondían,

rarla ruido y charla vacía. Es, a mi entender, lo más «anti-estilista» que pueda ponerse como ejemplo de esta fobia española de la primera mitad del siglo XIX a la magia pura de los términos.

40. En ella dice: *Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo*, y agrega que su musa es parecida a esos padres que engendran más hijos de los que pueden alimentar. Fue escrita dos años antes de morir, en junio de 1868. Hoy sabemos que esa *Introducción* fue escrita para *El libro de los gorriones*, manuscrito entregado al ministro González Brabo, que había prometido editarlo. La revolución de septiembre, al invadir las turbas la casa de Brabo, hizo desaparecer aquel original que el poeta, en Toledo, ya enfermo, reconstruyó penosamente, y fue el que, con otros papeles, entregó a sus amigos Campillo y Rodríguez Correa cuando se sintió morir y éstos, con el nombre de *Rimas*, en parte retocadas por Campillo, editaron en 1871. El tal manuscrito se encuentra en la Biblioteca Central de Madrid y fue el que estudió Jesús Domínguez Bordona estableciendo las diferencias entre el mismo y la edición de 1907 (En *Revista de Filología Española*, Madrid, 1923, T.º X, págs. 173-179).

en conjunto, a un sistema de vida y a profundos convencimientos, al desarrollarse creaban una atmósfera de inquietud, de atisbos, de agudas anticipaciones.

El actual tema filosófico de que nuestra personalidad tiene determinadas «sympathias» por otros seres que no conocemos y con los cuales nos liga una especie de vínculo psíquico afín; esa vaga conciencia subjetiva que, valiéndose de pequeños fragmentos, concluye por crear, a fuerza de ilusión, la aparente certidumbre de una realidad objetiva, meta constante de un ensueño que siempre pretendemos alcanzar sin conseguirlo; el tema, pongo por ejemplo, de Georg Kaiser en *Un día de octubre*, de Jean Jacques Bernard en *Martine* —piezas bien al día—, y que se resumirán, a la postre, en el angustioso drama de la soledad, punto central de la poesía de Rilke, nadie mejor que Bécquer podía intuirlo. En ello pasó la vida: en forjar mundos de ensueño que la realidad se encargaba de aniquilar, en crear amores imaginarios que al llegar a concretarse se reducían a cenizas, en vislumbrar secretas simpatías que jamás llegaban al vínculo de la verdadera posesión y que concluían por replegarlo, cada vez con más ahínco, dentro de su soledad y misoginia.⁴¹

41. Esto se ve bien en el retrato de Eusebio Blasco, quien, por el mucho cariño que le tuvo, y a pesar de lo chabacano de su estilo, no es testigo tachable: *Era un hombre negro. Moreno hasta la exageración, sombrío hasta la grosería, soñando despierto...* Esta sombría y romántica imagen, presumiblemente exacta hasta cierto punto, se ha intentado hoy rectificarla. El testimonio más elocuente ha sido el de Julia Bécquer, hija de Valeriano, quien en un artículo: *La verdad sobre los hermanos Bécquer. Memorias de Julia Bécquer* (En *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de*

Tres fechas no llega a ser una leyenda. No es una narración con planteamiento, nudo y desenlace; son no más que tres instantes donde, por elaboración subjetiva, se traza un romance amoroso sin ninguna certeza exterior. El factor *tiempo*, como valoración psicológica, tiene en *Tres fechas* singular importancia; entre una y otra etapa del increado idilio media bastante espacio, diríamos *astronómico*, mas las «tres fechas» son para la vida del poeta tres momentos continuos de un mismo proceso sentimental porque, *en las tres*, era similar la situación anímica. Frente al eterno derramarse del tiempo estos escasos minutos formaron, individualizados, un sector aparte y coherente. Bécquer ha establecido, con clarividente perspicacia, ese distingo, hoy tan popularizado después del «tiempo» y la «duración» bergsoniana, entre tiempo *real* y tiempo *psicológico*.

Por una calle de Toledo ve el poeta moverse apenas la cortinilla de una ventana; es una ventana blanca y llena de flores; quien movió el visillo debió ser una mujer; pero no es más que la *intención* del caminante: *La verdad es que* —dice Bécquer— *realmente, detrás de ella, no vi nada; pero «con la imaginación» me pareció descubrir un bulto: el bulto de una mujer,*

Madrid, N.º XXXIII, enero de 1932, págs. 76-91) trata de presentar a un Gustavo Adolfo más alegre, comunicativo, familiar y, en ocasiones, hasta infantil y divertido. Quizá esto tuviera algún fundamento durante la adolescencia sevillana del poeta o durante sus primeras ilusiones en la vida madrileña. Hacia sus últimos años, creo más verídico el retrato de Blasco. Por otra parte, a Julia Bécquer —no nos engañemos— le alcanzaban las *generales de la ley*.

en efecto, y agrega poco después: ¡cuánto no soñaría yo con aquella ventana y aquella mujer! Al cabo de unos meses —olvidado el incidente— vuelve a Toledo. Se dedica una tarde a copiar, en su cartera de dibujante, las ruinas de un palacio vetusto: sobre aquella fábrica ha ido dejando la historia huellas de las artes y las distintas costumbres. Aprovecha el autor para hacernos llegar toda la cabalgata del tiempo que fue allí clavando espuelas: es un fragmento denso, visionario, galopante... de pronto: *por uno de los huecos de aquellos miradores de argamasa, semejantes a tableros de ajedrez, se había agitado varias veces (una mano) como saludándose con un signo mudo cariñoso.* Es inútil que el poeta-dibujante retorne una y otra vez al mismo lugar; la mano no volverá a reaparecer.

Ha pasado un año. El protagonista está nuevamente en la vieja ciudad. Es una tarde gris, oscura y trágica. Rumor de campanas y órgano lo lleva hasta el convento emplazado en el ruinoso palacio que ya conocemos; se realiza allí la ceremonia de una toma de hábito. El ritual lo contempla el poeta desde el coro, de modo que más adivina que ve los episodios. La descripción, casi enteramente subjetiva, está adrede como insumida en un vaho sombrío y nebuloso; forma toda ella una masa de sombras y sonidos sin diferenciación neta de línea ni contorno⁴²

42. Esta forma de pintura «impresionista» —frecuente en la estilística becqueriana— será motivo, más adelante, de un examen particular.

únicamente cuando la nueva religiosa va a transponer el umbral que para siempre la separará del mundo: *...el resplandor de todas las luces la iluminó de pronto, y pudo verle el rostro. Al mirarlo, tuve que ahogar un grito. Yo «conocía a aquella mujer: no la había visto nunca», pero la conocía de «haberla contemplado en sueños»; era uno de esos seres que adivina el alma o los recuerda acaso de otro mundo mejor del que, al descender a éste, algunos no pierden del todo la memoria.*⁴³ Y al averiguar que la profesora vivía en la calle de la ventana blanca y con flores, reflexiona el poeta: *Un hilo de luz, ese hilo de luz que se extiende rápido como la idea que brilla en la oscuridad y la confusión de la mente, y reúne los puntos más distantes y los relaciona entre sí de un modo maravilloso, ató mis vagos recuerdos, y todo lo comprendí o creí comprenderlo...* Y ahora sólo le inquieta saber si en este idilio sin realismo, si en esta aventura de la imaginación, el otro ser habrá sido capaz de la misma vibración: *¿habrá exhalado un suspiro alguna mujer al cruzar su imaginación la memoria de estas fechas?... Y si ha suspirado, ¿dónde estará ese suspiro?*⁴⁴

43. Esa visión anticipada o ralentada de la realidad, ese hiperrealismo sobrepuesto a la decoración «actual» de nuestras sensaciones, es un asunto muy frecuente en el arte contemporáneo. Conf. Lenormand: *Le temps est un songe* (Cuadro I) y Azorín *Old Spain*. Sobre el evidente platonismo del párrafo transcripto, consúltase Díaz (op. cit., pág. 231).

44. Conf. rima LXXV:

*Porque sé que conozco a muchas gentes
a quien no conozco*

Toda la rima está combinada sobre el tema «freudiano» del sueño, y su relación con la conciencia. Hendrix señala un presumible influjo del *The dream*

No serán muchos los conocedores de la literatura contemporánea —hemos procurado sintetizarla en las notas— que discutan las anticipaciones sobre los problemas de la personalidad, del tiempo y del crear realidades imaginarias adivinadas por Gustavo Adolfo en *Tres fechas*, con una agudeza premonitoria asombrosa dentro de ese plan de realismo doméstico y provinciano conllevado por el arte literario de sus compatriotas de entonces.

Sin querer exagerar la nota, aun podemos señalar otros atisbos becquerianos a temas del arte contemporáneo; por ejemplo: el de que la creación estética es más un impulso trasconsciente de fuerzas ingobernables, colocadas por encima de la voluntad del artista, del mismo razonamiento creador. El arte es una superconciencia, una sensibilidad que maneja al artista y lo arrastra con mandato superior inapelable; la atmósfera de fuego de que hablaba la filosofía romántica. Tal el asunto de *Maese Pérez, el organista*. Cuando el viejo músico de San Ginés muere, nadie se atreve a poner las manos sobre el teclado porque éste sigue tocando solo, inspirado por el alma de quien como ninguno sabía arrancarle sonidos prodigiosos. Los que vienen a reemplazarlo —aun la propia hija— no ponen nada de su parte en las ejecuciones; éstas llegan de lo alto como un milagro, como una voluntad más

de Byron sobre esta rima; a su vez, Díaz (op. cit., pág. 349) recuerda *El poeta* de Larrea con parecido asunto aunque harto más pedestre que la becqueriana. Insistimos en una coincidencia «epocal».

fuerte. En *El miserere*, que Bécquer concibió repasando viejos cuadernos en la abadía de Fitero, el músico peregrino redacta la partitura de su miserere siguiendo, como alucinado, el que oyó a una asamblea de espectros, y debe dejarlo inconcluso en el instante mismo en que su memoria no puede ya evocar la maravillosa página de ultratumba.

Ahora, por lo que al estilo respecta, conviene significar el avance de Bécquer sobre la prosa de su tiempo al obtener dentro de estas leyendas versiones literarias de fragmentos musicales, técnica que sólo durante el movimiento modernista logró verdadera eficacia en lengua española.

Y llegamos a la más curiosa y evocadoramente moderna de todas ellas: *El gnomo*. Expliquemos primero el argumento: por los riscos del Moncayo —escenario grato, como ya sabemos, a la imaginación becqueriana— los gnomos tienen instalados sus palacios, sus talleres y sus depósitos de piedras y joyas. Ninguno vuelve de los que por allí se arriesgan. Sólo un pastor, invocando a la Virgen María, pudo salir del mágico encierro, y explicar por qué ...*la fuente del lugar trae a veces entre sus aguas como un polvo finísimo de oro, y cuando llega la noche, en el rumor que produce, se oyen palabras confusas, palabras engañosas con que los gnomos que la inficionan desde su nacimiento procuran seducir a los incautos que les prestan oídos, prometiéndoles riquezas y tesoros que han de ser su condenación*. En tal lugar viven dos herma-

nas: Marta y Magdalena; la primera, altiva, autoritaria, vehemente; la segunda, sumisa, resignada, melancólica. Ambas se soportan y ambas, a la vez, quieren a un rico señor con infesado, remoto e imposible deseo. Una noche, luego de escuchar a un viejo del lugar la centenaria conseja de los gnomos del Moncayo, resuelven ir, cada una por su lado, a la fuente de las mágicas aguas. El sortilegio se cumple: las voces del viento y del agua —las voces de la naturaleza— se hacen inteligibles para ambas zagalas. El agua habla insinuante a Marta —la tenaz y la altiva— de riquezas encerradas, de palacios encendidos, de oro crujiente; el viento a Magdalena —la sumisa y callada— de pureza y perfume, de riquezas espirituales, de ecos lejanos, de la *vaga felicidad de sueños venturosos*. Y mientras Marta se deja llevar por la voz máléfica y se sumerge en la corriente tras el gnomo, *especie de enano de luz, semejante a un fuego fatuo*, Magdalena se va tras la ráfaga y vuelve al lugar *pálida y llena de asombro*. A la tarde siguiente —luego de una vana espera— *las muchachas encontraron un cántaro roto al borde de la fuente de la alameda. Era el cántaro de Marta, de la cual nunca volvió a saberse...*

Esta conseja de fuerzas telúricas y espirituales está urdida con profundos materiales folklóricos: los gnomos, espíritus de la tierra, son los genios de la riqueza, de la abundancia, probablemente, hasta de la avaricia. ...*Todavía* —lee-

mos en Heine⁴⁵— *se encuentran a veces los enanos en las galerías de las montañas, donde trabajan, vestidos como mineros, en extraer los metales y las piedras preciosas. En todo tiempo*—continúa— *los enanos han poseído el oro, la plata y los diamantes en abundancia...* Así los presenta Bécquer, en un mundo subterráneo donde *todo brillaba a la vez lanzando unas chispas de colores y unos reflejos tan vivos, que parecía como que todo estaba ardiendo y se movía y temblaba*, mancha sugestiva y curiosa, tanto más que nos vuelve a anticipar el célebre cartón de Disney en la presentación de los enanos de *Blanca Nieve*, y así reaparecen —con igual tensión estilística— en *El rubí del Azul* rubendariano. El atractivo mágico de las fuentes es otro de los temas frecuentes en la mitología natural de los pueblos montañoses o lacustres, y no están menos desparramadas las supersticiones sobre la influencia y el poder de los vientos.⁴⁶ Lo más importante, con todo, no es el empleo de estos ingredientes, por lo demás patrimonio común de las literaturas legendarias, sino su personificación filosófica y su introducción en un tema de carácter culto y simbólico, en una conseja artística. Solamente el simbolismo en su segunda etapa de vulgarización, diría-

45. *Tradiciones populares*. Serie romántica de Ed. Nova, Buenos Aires, 1944, pág. 69. El estudio de Heine sobre estos espíritus domésticos de la vieja Alemania es realmente seductor.

46. Conf. James George Frazer. *The golden bough (La rama dorada)*. Ed. del Fondo de Cultura Económica (versión española de Elisabeth y Tadeo I. Campuzano), México, 1944. Ver, especialmente, Cap. V. 4. y XVIII, 3. En *El caballero Cifar*, ya citado, hay una remota alegoría del Agua, del Viento y la Verdad.

mos así —recuérdese el caso de Maeterlinck⁴⁷— encontró la posibilidad de dar sentido filosófico a los elementos vivos de la Naturaleza, sin caer en un exceso de panteísmo materialista. Las fuerzas telúricas eran algo más que condicionadoras, tal como las presentaba la escuela positiva del mundo; eran un personaje más, y, como sucede con Lenormand, con García Lorca, muchas veces el personaje principal. Es el sentido que da Bécquer al agua y al viento en *El gnomo*. Son los espíritus de Marta y Magdalena, transferidos a sus equivalencias naturales, los que hablan por ellos; por lo mismo, por la secreta razón de esa misteriosa simpatía que hace del mundo unidad indisoluble, cada una de las muchachas se entrega, inexorablemente, a su propio destino. La mole del Moncayo —casi sesenta años después ocurrirá lo mismo, y también por ambición, aunque de otra clase, en *Le dent rouge*— ha hecho una víctima más.⁴⁸

15. *Alto en Sevilla, o la vida y la muerte*

Pero alguna vez Gustavo Adolfo debía darnos un relato con tema virtual de su tierra.⁴⁹ Lo

47. Especialmente en *L'oiseau bleu* (Actos II y V).

48. *El gnomo* se publicó en *La América*, el 12 de enero de 1863. *Le dent rouge* de Lenormand, se estrenó, en el Odeón de París, el 10 de octubre de 1922.

49. Es interesante, para esclarecer este punto, el primer Apéndice en el citado libro de Gamallo: *Bécquer y Sevilla* (págs. 447 a 474).

encontramos, en 1862, con *La venta de los gatos*. Ya dijimos, ver párrafos anteriores, cómo Cossío había apuntado que en las *Rimas* del poeta sevillano había «*mucho cante jondo*». De ese tipo popular, castizo, local es el relato —tampoco estrictamente leyenda— de la famosa venta del Guadalquivir.

El tema es una variante de la conocida copla andaluza:

*En el carro de los muertos
ha pasado por aquí;
llevaba una mano fuera,
por ella la conocí.*

El ventorrillo rebosa de alegría, juerga, luces, músicas. Nada falta, ni siquiera Amparo, la muchacha recogida, de novia con el chico del ventero, un zagal todo ilusión, fuerza, esperanza. El poeta pasa una tarde inolvidable. Siente como si lo inundara, a él de suyo triste y retraído, un hálito fulgurante de vida...

Transcurren muchos años: el pasajero —que en su imaginación ha hilado toda la vida de Amparo y el zagal— vuelve a la venta para recordar la tarde iluminada. El cambio es desgarrante; cerca del ventorro han instalado el cementerio, alejando parroquia, cantos y juerga; Amparo fue reclamada por sus verdaderos padres, arrancada de la casa y llevada lejos; el muchacho quedó como ausente y enajenado. Cierta día pasó un cortejo fúnebre. Hizo levantar la tapa del ataúd y vio el rostro de Amparo,

quien no había podido soportar la separación. El zagal enloqueció; solo, en su alcoba, canta la copla trágica y popular. El poeta regresa a Sevilla sumido en una profunda y austera melancolía.

Es, como se ve, el gran tema de España. Su viejo tema esencial: el choque permanente, angustioso, entre la vida y la muerte; el punto culminante de su filosofía: la fiesta de la vida, fuerte, sensual, avasallada por el fin sin remedio, la quietud y la frialdad. La brevedad de las cosas terrenas, el huir de los ríos a la mar. El marco fúnebre a la risa del Arcipreste, la sinfonía de Jorge Manrique, la lección de *La Celestina*, la melancolía del *Quijote*, el sentido profundo que justifica la liviandad eufórica y vital del teatro hispano, la palabra ácida y final de los místicos; en suma: esa constante que, casi sin remisión, corre por todo su arte.

Bécquer separa ambos momentos en los dos tiempos de su relato, contraponiendo alegría y tristeza; para los clásicos era otra cosa, porque se daban ambas circunstancias como unidas dentro de una misma situación bivalente: el goce para morir; pero, en el fondo, la idea sigue siendo la misma. *La venta de los gatos* es, sin duda, uno de los relatos más románticos, retóricamente considerado, de Gustavo Adolfo: el amor truncado por causas extrínsecas, la decoración, la risa y el llanto en contraposición, la locura del zagal, la pintura misma de los dos ambientes; pero, al ser el más romántico, es,

por lo mismo, el más español, desde el punto de vista popular, de todos sus cuentos breves. El más castizo, directo y natural, y, en consecuencia, el más conocido y gustado.⁵⁰

16. *Intermedio*

Al concluir el análisis de las *leyendas* conviene reposar un poco. En ellas ha puesto Bécquer toda su fuerza de poeta, de creador. Contienen, en el fondo, gran parte de su filosofía; nos enseñan casi todo su arte de escribir. Para repasar, ahora, una y otro en conjunto, como valoración abstracta de pensamiento y de estilo, vamos a tomar el más buido y rico de todos los relatos: *El caudillo de las manos rojas*, y para conocer el pensamiento, su prosa más objetiva y razonada. Pero ambas circunstancias merecen capítulos aparte.

17. *Poesía es aire que todo lo invade*

Durante el curso de estas notas sobre la prosa becqueriana habrá sido fácil observar que una de las cualidades dominantes de su estilo es la

50. Quizá, inclusive, hasta por su mismo estilo que sin renunciar a lo que en Bécquer era immanente de plasticidad y dinamismo tiene algo menos de tensión lírica, diríamos, para entendernos, de cuidada orfebrería.

intención artística del mismo. No será impertinencia repetirlo, porque, más que cualidad distintiva del autor, es cualidad que lo sobrepone en forma destacada sobre el resto de sus contemporáneos.

La fantasía de las imágenes, el riesgo brillante de las comparaciones, la coherencia de sus tropos a veces prolongada y atrevidamente desenvueltos, la trabazón y encadenamiento de las sensaciones buscadas para el empleo de la metáfora hacen de Bécquer un particular problema estilístico: el primer estilo «artista» que se presenta en la prosa de la España del siglo XIX, si ponemos aparte el caso muy relativo de *El Señor de Bembibre*, o el más problemático aun de la prosa de Pastor Díaz.

Mucho más joven que los mejores prosistas románticos, Fernán Caballero inclusive tuvo un sentido estético más abierto, libre y revolucionario; mayor que los novelistas del primer realismo —la tríada célebre: Valera, Alarcón y Pereda—, les ganó, muy lejos, en riqueza poética, en fastuosidad, en eso que, muchos años después, llamaría Darío: *música del verbo*.

Para que el fondo sirva de incentivo al goce de la forma, elige temas exóticos, ricos de color, pródigos en materiales plásticos, y se detiene en los detalles, en la composición cromática con moroso deleite del pintor, transmitiendo el temblor poético del asunto a la palabra, creando una doble atmósfera lírica al ensamblar como valores equivalentes sustancias y expresión. Por

eso, por ser la página más rica de estos particulares valores estéticos, hemos elegido para el análisis estilístico concreto a *El caudillo de las manos rojas. Tradición india*, como la califica su autor, aparecida en *La Crónica*, según las tablas de Schneider, en 1857.⁵¹ Tenía Bécquer, entonces, veintiún años, y es *El caudillo...*, presumiblemente, la primera de sus leyendas; corroboraría este aserto el desarrollo algo lánguido, sin la rotundidad de los relatos posteriores, la misma exuberante riqueza imaginativa y, conviene anticiparlo, cierta pleitesía a las fórmulas de tipo retórico corrientes por entre las fórmulas del romanticismo.

Es de imaginar la sonrisa de sus pares —Campoamor ya con treinta y ocho años; Núñez de Arce con veinticinco, aproximadamente—, orgullosos de su incipiente formación filosófica, el famosísimo «krausismo», frente a este jovenzuelo que, en lugar de zampuzarse en meditaciones trascendentales, se entregaba al juego de evocar regiones problemáticas, llenas de dioses bárbaros y absurdos. De haberlo siquiera sospechado no hubieran sonreído, seguramente, los parnasianos franceses —Leconte de Lisle anticipaba, en 1855, veinticuatro de las poesías que, en 1862, aparecerían bajo el rubro de *Poèmes barbares*— y lo hubiesen saludado a buen se-

51. Fue la fecha propuesta por el erudito becquerianista alemán. Quizá pudiera ser la de su redacción. En rigor, *El Caudillo...* apareció en *La Crónica* desde el 29 de mayo al 12 de junio de 1858.

guro como un hermano de armas y casi como un precursor. Y sin «casi», también.⁵²

Dice Cristóbal de Castro⁵³ que *El caudillo... está derivado, «probablemente», de una asombrada y rápida lectura del «Ramayana»*; no sería difícil, en efecto, que Bécquer, impaciente y desordenado lector durante sus años adolescentes, hubiese tropezado con algún resumen del poema indio, ya en español, ya en francés; así lo atestiguaría la parte que podríamos llamar *documental* de la leyenda, bastante cercana a la verdad, o, por lo menos, a la verdad legendaria del ambiente que intenta evocar. Más aún: el argumento de esta *tradición india* tiene algunos fugaces puntos de contacto con la historia marital de Nal y Damayanti en el *Mahabharata*, cuya divulgación por traducciones fragmentarias y resúmenes fue frecuente, especialmente en Francia, durante la primera mitad del siglo XIX.⁵⁴

52. El tema «oriental» es frecuente en los repertorios románticos —Rivas, Espronceda, el P. Arolas, etc.— pero, esto es importante, siempre limitado al asunto morisco. Para más detalles: *Introducción al estudio del romanticismo español*, de G. Díaz Plaja, Espasa-Calpe, Madrid, 1936. Espec. «El tema oriental» (págs. 217 y sigtes.).

53. Introducción a la edición de *El caudillo...* hecha por «La novela corta» de Madrid. N.º Homenaje 99, Año II, 24 de noviembre de 1917.

54. Las traducciones y resúmenes sea del *Mahabharata* o el *Ramayana* se publicaron, en Francia, entre 1844 y 1858. En el Cap. V de su *Bécquer* tradicionalista (Ed. cit., págs. 108-136) Rubén Benítez —quien aporta el hallazgo de que el tema se inspira en la tradición del ídolo hindú de Jaganata— aporta una serie de *fuentes* que, en última instancia, no suponen una relación inmediata y directa con la leyenda becqueriana sino un testimonio de la curiosidad y divulgación de los temas indios durante aquella primera mitad del siglo XIX. De todo lo citado: Abée, J. A. Dubois, Víctor Jacquemont, las noticias de la *Revue des Deux Mondes*, y, sobre todo, lo más importante, las vinculaciones con el *Ramayana* en su pareja de Rama y Sita, creo que son rescatables e importantes —aparte el muy repetido y no siempre calibrado de Chateaubriand— tres aportes de esta investigación: el nombramiento de Manuel de Assas —colaborador en *Historia de los templos de España*— como

Pulo Dheli, rey de Osira, arrebató a su hermano la hermosa Siannah. Luchan por celos y Pulo lo mata. No hay fuente, ni río, ni mar que consiga lavar las manos, rojas de sangre fraterna. Sólo un piadoso bracmín le dará una fórmula expiatoria: viajar hasta lo más escondido del Tibet y sumergirlas en los escondidos manantiales del Himalaya; si durante el largo viaje ignora la presencia de Siannah, quien deberá acompañarlo, quedarán limpias. Pulo emprende la penosa travesía —se recuerda, sin duda, el retorno de Orfeo y Eurídice—, pero el sortilegio de un canto de Siannah rompe el duro castigo. Durante una terrible pesadilla, Pulo tiene la «conciencia» de que su amante ha desaparecido. En efecto, al despertar no la encuentra a su lado. Pulo debe ahora —la voz del sueño se lo ha dicho— dirigirse a Cutac; allí un cuervo milenario le indicará las nuevas pruebas del perdón.⁵⁵

profesor de sanscrito —1856— en la Universidad Central de Madrid cuyo discurso de recepción versó sobre la literatura y poemas sagrados de la India; la novela de Bernardin Saint Pierre: *La chaumière indienne* y la inteligente conexión con el *Atala*. En cuanto al tema de las manos manchadas con sangre imborrable —aunque sea motivo de muchas consejas populares— no creo arriesgado la «fuente» del *Cain* de lord Byron. Como el erudito investigador argentino no quiere *exagerar los contactos de la leyenda de Bécquer con (la) literatura oriental*, con sus palabras, para la segunda parte de la misma —como veremos más adelante la rehabilitada por Gamallo Fierros—, que es precisamente la tradición de Iaganata, apunta el relato a través del texto *Histoire générale de l'Inde ancienne et moderne* de M. Lacroix de Marles (1828) aunque sospecha Bécquer manejó otra versión. Esta parte no se integró a la edición de 1871 y permaneció ignorada hasta la reconstrucción de Gamallo (ver más adelante), pero me parece excesiva suspicacia la de Benítez (op. cit., págs. 124-125) cuando insinúa se hiciera adrede para salvar la originalidad del amigo editado. Supondría un exceso de ingenuidad dado que en *El Contemporáneo* aparece sin esos cortes todo el contexto de la leyenda.

55. El cuervo es, dentro de la mitología hinduista, la primera encarnación de Brahma. Hasta en la elección de esa ave simbólica demostraba Bécquer

Ahora la leyenda se precipita hacia un brusco e imprevisto descenso: el cuervo lleva al príncipe hasta una pagoda en ruinas que edificó el padre de éste y quedó destruida por una traición. Deberá reedificarla. Esa sería su expiación y el reencuentro con Siannah. Durante el peregrinaje, Visnú —dios de la vida— lo ha protegido contra maleficios; pero, en el último instante —aquí la improvisación y repentino cambio para buscar un final «de horror»—, Schiwen (Siva), dios de la muerte, cobra el tributo por la sangre del hermano, y no habrá clemencia. Pulo se arroja sobre su espada, no sin antes alcanzar a ver a Siannah. La leyenda concluye con estas palabras: *Siannah fue la primera viuda indiana que se arrojó al fuego con el cadáver de su esposo.*⁵⁶

que no escribía improvisando como sus colegas románticos, y que había en él cierta inquietud de «precisión poética» no diré igual, pero, al menos, bastante semejante al anhelo «científico» de los parnasianos.

56. Debemos, una vez más, a la erudita paciencia de Dionisio Gamallo Fierros la rehabilitación de aquel *brusco e imprevisto descenso*; en efecto, en sus *Páginas abandonadas* restituye el texto íntegro de la leyenda que las ediciones corrientes, desde la de 1870, vinieron reproduciendo con un corte desde casi la mitad del párrafo II del Canto VI —que tiene siete en el original— hasta dos breves líneas del párrafo IX en el Canto VII. En esa laguna, el cuervo da a Pulo otras instrucciones: terminada la reedificación del templo, el mar arrojará a la orilla un tronco de árbol. Esa misma noche llegará un peregrino, quien, en pago de la hospitalidad que Pulo debe darle, esculpirá en aquel madero la imagen de Vichnu. El Canto VII tiene por tema la llegada del peregrino: éste pide herramientas de trabajo. Pulo no deberá interrumpirle en su sagrada tarea, pero, ante el silencio de aquel misterioso obrero, el príncipe viola, por impaciencia, su voto y —aquí se reanuda el texto corriente— al recorrer las cortinas del templo el peregrino ha desaparecido y, en lugar de la imagen de Vichnú, se alza la de Schiwen. Por dos veces —por lujuria y por infidelidad— Pulo no ha alcanzado el perdón ni ha podido recuperar a Siannah. Evidentemente el relato queda, así, más lógico y coherente, si bien en la instrumentación estilística del trozo rescatado, por tratarse de un fragmento netamente «narrativo», no hay elementos dignos de una especial consideración. Con todo, y a pesar de esta importante restitución, me parece evidente que Bécquer apuró y escribió más a la desgana la parte final de su leyenda (ver Gamallo, op. cit., págs. 107 a 169).

Bécquer ha instrumentado esta fábula de un modo sencillamente maravilloso. Vamos a poner por grupos algunas imágenes, sin comentarios, para apreciar el esfuerzo estético de anticipación que supone esta leyenda:

- a) *Optico-lumínicas: azulada niebla... tiende sus alas diáfanas sobre los valles, robando el color... a los objetos; el Ganges como una inmensa serpiente azul con escamas de plata; miríadas de pájaros y de insectos con ropajes de oro y azul, de crespón y esmeralda; insectos... como un torbellino de piedras preciosas.*
- b) *Sonoras: murmullo del Jawki... como las últimas notas de la improvisación de una bayadera; rumor confuso como el hervidero de cien legiones de abejas.*
- c) *Táctiles: cantares... que refrescan con sus alas los cansados párpados de los justos; una manga de aire frío y silencioso vino de la parte de Oriente, rizó las ondas y tocó con la punta de sus húmedas alas mi frente.*

En algunas figuras la «personificación» haría pensar en un *expresionismo* moderno que llega hasta «dar sensaciones» al ambiente:

«Las torres... se ciñen una diadema de antorchas»;

«cien bocinas de marfil *fatigan* el eco de los bosques». ⁵⁷

Los *estados de ánimo* se prestan a versiones tan gráficas como las siguientes:

su rostro resplandece como la cumbre que toca el primer rayo del sol y sale a su encuentro;

una víbora enroscada en el fondo de mi corazón lo devora, sin que me sea dado arrancarla de su guarida.

La sensación interna del remordimiento —tema central de la leyenda⁵⁸— da ocasión para que Bécquer llegue a formas extraordinarias de intensidad transmisiva:

el Remordimiento, sentado a la cabecera del lecho, los ahuyenta con un grito lúgubre y prolongado...

O todo el período que comienza: *Gigantes cataratas de sangre negra...*, etc. (Canto II, 3).

A veces las imágenes se traban y encadenan sobre dos sensaciones; por ejemplo: «respiración sonora y encendida como la del que sueña embriagado con opio», o se revisten de suntuaria opulencia: *el sol... recostado en un lecho de púrpura como un rajah en su alfombra de*

57. El lenguaje poético moderno ha extremado este sentido de «expresionismo» —llamémosle así, a pesar de las dificultades que la palabra implica— que ya apunta en Bécquer. *La inocencia del día se lava en la fontana*, dijo Herrera y Reissig; *un rumor de siemprevivas invade las cartucheras*, dice Lorca en uno de sus romances. La imagen comenzó a libertarse de sus moldes hechizos, y no deja de ser ésa una de las razones por las que, durante la actual algarada del arte literario, de tan feroz iconoclasia Bécquer, con Larra, permaneciera indemne en su pedestal.

58. García-Viñó (op. y ed. cit., pág. 264) dice no creer *en manera alguna* esta interpretación. La considera *una metáfora más, un pretexto* para el *desbordamiento expresivo* de este verdadero poema en prosa. Admito que pueda tener razón y Bécquer no se propusiera ningún fin moral, pero encariñado con mi tesis, prefiero no tacharla.

colores; o adquieren sobre material gastado (labios=rubí) repentina originalidad: *Virgen, apoya tus labios en los míos que quiero beber en ellos la muerte en una copa de rubí*; o, finalmente, no dependen del vocabulario escogido, sino de la gradación del período, como la que se refiere a la fugacidad de las cosas: *En tanto el Jawkior... huye a morir al Ganges, y el Ganges al golfo de Bengala, y el golfo al Océano. Todo huye: con las aguas, las horas; con las horas, la felicidad; con la felicidad, la vida.*

Que Bécquer buscaba con impaciencia su propia personalidad nos lo dice bien claro el uso que dentro de *El caudillo de las manos rojas* ha hecho, en medio de tan felices hallazgos, de algunas fórmulas retóricas añejas. Sirvan a título de ejemplo:

El sol nace en Oriente..., etc. (Canto I, 12).

«...los cóndores que se lanzan a las nubes como una flecha disparada».

«La aurora rasga el velo de la noche...».

«...la brisa... sollozando melancólica...», etc.

Pero, tras de esos telones gastados, la nueva decoración fresca y pintada estaba esperando que la mano de un tramoyista la echara para deslumbramiento del público. Ninguna mejor y más ejemplificadora que esta del *Caudillo de las manos rojas*. Con ella queda cerrado el ciclo de las leyendas y este sumario estudio de su estilo.

Decía Joaquín María Bartrina: *¡Qué dulce y ligera es la concepción!, ¡qué difícil y penoso es el parto!* Bécquer debió muchas veces sentir y pensar lo mismo.

En perpetuo estado de ebriedad creadora, sus proyectos eran más veloces que el tiempo para realizarlos, muy superiores a la salud precaria que debía darles vida y demasiado ambiciosos con relación a los escasos recursos del poeta. En el *Prólogo* escrito por Ramón Rodríguez Correa para la primera edición de las *Rimas* hay un fragmento desconsolador sobre la obra que Bécquer dejó pensada o a medio realizar: teatro, novelas, poemas extensos, nuevas leyendas, etc. El plan abrumba y asombra. Abrumba porque entreabre el fondo de las esperanzas que ardían en el espíritu del poeta; asombra pensar cómo, a los treinta y cuatro años, podía Gustavo Adolfo haber soñado, vivido y concebido formas y esencias tan diversas, profundas y deslumbrantes.

De aquello no queda más que la mención cariñosa del amigo. Como escribía urgido por necesidades materiales, lo que de él nos resta, en prosa sobre todo, es fragmentario y disperso. Le faltó el tiempo del reposo que, en autor de su temperamento, hubiese sido indispensable refrigerador de la materia aun candente.

Concibió mucho —su fantasía, dijo él mismo, era *fecunda, como el lecho de amor de la miseria*—, gestó lo suficiente para immortalizarse,

sólo faltó a su obra, apenas nacida, adquirir el cuerpo organizado y sólido de la edad adulta.

También en esto arte y vida chocaron sobre él con agria divergencia. Hubiese debido ser un roble de salud como Víctor Hugo; un titán de la voluntad como Galdós, o, por lo menos, un poeta limitado a una angustiada y febril experiencia lírica como Verlaine. No tuvo nada de ello: fue de salud quebradiza, de voluntad tornante y caprichosa, de ambiciones enormes en cuanto a temas y planes; por eso gran parte de su pensamiento quedó frustrado y a medio realizar, pero en esos fragmentos aislados, que esperaban un día la organización vertebrada, ¡cuántos atisbos geniales!, ¡qué de ideas fecundas, sustanciosas!, ¡cómo se siente el estremecimiento del genio y cómo nos llega la sensación de que estamos en presencia de uno de los sentimientos poéticos más ricos, misteriosos y originales de aquella España vacilante y revuelta que mediaba el siglo XIX!

19. *Bécquer y Larra, o el apremio inconfesado*

No hay mejor reactivo para probar el genio de Bécquer que poner su prosa en nivel y parangón con la única que, durante el romanticismo, tuvo, en España, verdadera jerarquía: la de Larra. No es que sean lo mismo; ya dijimos, al comenzar este ensayo, que el mérito de la

prosa de Larra es un fondo cáustico que se transmite hasta el tejido estilístico. No hay, en Larra, preocupación por la «écriture artiste», que es signo evidente de Bécquer, pero nadie, en aquel tiempo, escribía con su sencillez, agudeza y nervio.

Bécquer tenía un año cuando Larra se suicidó por «mal de amores»; no son, pues, rigurosamente contemporáneos; pertenecen sí al mismo ciclo: a ese romanticismo de segundo turno del que Bécquer es último ejemplo, y en el que ya buena parte del «dolor romántico» se transforma en acritud y sarcasmo. La disolución de la realidad ha sido tan fuerte, tan completa, que no queda sino burlarse de ese fantasma que han dejado, como apariencia del mundo, los poetas del primer momento. El centro de esa actitud, dentro de España, lo tiene Larra: un apremio, una urgencia, un deseo frenético de burlarse de todo, de criticarlo todo para anticiparse a que los hombres y las cosas se burlen de él. Es una actitud heroica: es la droga suprema para amortiguar el dolor llegado a los extremos de tolerancia: un paso más y es el suicidio. Larra lo dio, mejor dicho, lo anticipó.⁵⁹

Bécquer vive ese mismo apremio, pero inconfesado y a la sordina, porque él utiliza un disolvente que Larra no conoció: el mundo intermedio de los sueños. En esa zona neutra, realidad

59. El hecho de que Larra haya sido contemporáneo «temporal» del primer romanticismo sabemos hoy que no tiene importancia decisiva. Su temperamento, su arte, pertenecían a otro *sistema*, como hubiere dicho D'Ors.

y pensamiento se confunden proporcionando cierto bálsamo tranquilizador ; una paz ficticia, pero paz al fin. Es curioso que la única cita que ha hecho Bécquer de Larra, o, por lo menos, que yo conozca, esté colocada después de una página del más subido color «sentimental», y acotando a Fígaro como ejemplo de enamorados. La página aludida, perteneciente a *La fe salva*, detalla una declaración amorosa en un balcón. Véase por estos fragmentos, que entresacamos del total de párrafo, su anotación del más puro y ortodoxo romanticismo: *Una tarde... en el balcón... marfileña mano... un libro... de versos... Empezaba a morir el día... La voz de un piano... tenía toda la melancolía de un adiós... El libro... rodó por su falda... La romántica melena del poeta se confundía con el obscuro y brillante pelo de mi hermana... labios temblorosos... en el balcón únicamente se distinguía la silueta... de los cuerpos bañados por un rayo de luna... etc.* Luego viene la cita de Larra: *El amor mata, aunque no mata a todo el mundo.* Como se ve, es ironía, pero Bécquer, ablandándola en su región de ensueño, la toma por su sentido estricto.

A pesar de esta diferencia, cuando la realidad traspasa la defensa del sueño con demasiada violencia, ese apremio inconfesado de sarcasmo levanta, también en Bécquer, roncha urticante. En temas parecidos, se acercan a veces: el asunto netamente romántico de «los difuntos» dio en Larra aquel terrible *Día de los difuntos* de 1836,

escrito cuatro meses antes de su muerte, en el que España aparece como un inmenso cementerio donde todo: arte, justicia, ley, amor, está fenecido y sepultado. *La noche de difuntos* de Gustavo Adolfo no llega, ni con mucho, a ese grito feroz de desesperanza: las tres campanas que dicen su voz en la noche memorable —la campana solemne, la esquila de aldea y la medrosa de los castillos— tienen menos crueldad y, es posible, más poesía; pero, cuando habla la campana primera, podemos anotar rasguños de aquel apremio irónico; por ejemplo: «yo soy ruido vano», «yo desempeño correctamente mi parte en la lúgubre y aérea sinfonía del dolor», «la campana oficial de las honras fúnebres», «mi voz, que gime a tanto por sollozo...». Yo soy el «dolor de las lágrimas detalco», de las flores de papel y los dísticos en letras de oro, etc.

Y si seguimos escudriñando, sobre todo en los momentos en que a Bécquer lo abandona su anestesia de ensueño, las semejanzas se acentúan, a veces casi se superponen. Citemos: *Memorias de un pavo*: ¿Es esto Madrid?... ¡Qué desencanto tan horrible!; *El carnaval*: En este siglo de «meetings» y de «comités», de Teatro Real y de temporada de baños; en este siglo de periódicos y de «soirées», de Congreso y de Fuente Castellana, de paseos matinales y de conciertos nocturnos, en que «durante el año cada cual es tan extravagante como le parece», se viste con el mamarracho que mejor se le antoja y hace en todos sentidos el más libre uso de su auto-

nomía, «¿qué objeto tiene el Carnaval?»⁶⁰ el viaje en tren en la carta I; y hasta, en las *Rimas*, la que lleva el número LVI.

Nunca llegará Bécquer, quizás, a la punzada fuerte y cruel de Larra; su mismo estilo es siempre más caricioso, tierno y amable, pero —en el panorama del romanticismo español— es quien más de cerca puede arrimársele.

20. *La soledad, el destino, el amor y la muerte en las cartas «Desde mi celda»*

Corriente el año 1864, Bécquer, otra vez con la salud quebrantada, volvió a Veruela en un vano intento de reponer lo que ya no tenía remedio. Estaba, entonces, en la redacción de *El Contemporáneo*, nuevo refugio de su vida trashumante, y uno de los que halló más acogedores y venturoso. Para responder a la demanda periodística escribió, durante los meses primaverales de mayo a julio, aquella serie de nueve cartas que formaron luego el conjunto denominado *Desde mi celda*, llenas de observaciones melancólicas y sutiles en torno al paisaje y las costumbres del Moncayo soriano, en el minúsculo valle de Veruela.

60. Obsérvese qué similitud existe con el tema —muy ampliado, por supuesto— de Larra en su célebre artículo: *El mundo todo es máscara, todo el año es carnaval*.

Los nueve envíos a *El Contemporáneo*⁶¹ forman dos grupos perfectamente separados: las cartas I a IV son de naturaleza filosófica y reflexiva, con muy leve matiz pintoresco o documental; las que llevan los números V a IX son más acusadamente folklóricas y descriptivas. En las cuatro primeras, es, por lo tanto, donde con más provecho se pueden espigar algunos frutos característicos del pensamiento becqueriano.

Por entre la inmensidad de aquellas montañas, en cuyo laberinto debería perderse y como deslumbrarse de grandeza su alma siempre torturada, la filosofía de Bécquer, si así puede llamarse, ensaya dos temas centrales: la soledad y la muerte. Son, pronto se echa de ver, dos asuntos españoles, dos motivos esenciales del temperamento ibérico que, permanentemente, se vienen reconstruyendo en todas las etapas de su cultura. Podría sospecharse que la ya proverbial agudeza de Bécquer lo llevara hasta penetrar este problema por la brecha, hoy cavada hondamente en el pensamiento hispano —Unamuno, Azorín, Machado—, de la soledad como actitud ante el mundo y como solución al enigma ontológico. La soledad esencia y naturaleza del ser, irremediablemente recluso dentro de su insoslayable frontera y sin posibilidad para llegar más allá de su propia órbita humana. La soledad trágica y trascendental de Rilke.

61. 3 de mayo; 12 de mayo; 5 de junio; 12 de junio; 26 de junio; 3 de julio; 10 de julio; 17 de julio y 6 de octubre.

Pero esto sería discurrir en falso y fantasear sobre lo que Bécquer concretamente nos propone. Su *soledad* es la clásica del apartamiento del mundo y reencuentro con la naturaleza perdida. Es la antigua soledad como doctrina moral, ya preconizada en la filosofía senequista,⁶² que luego siguió siendo una constante del pensamiento español, especialmente cuando, durante los heroicos siglos XVI y XVII tan llenos de gloria como de fatiga, sintieron los hombres la necesidad del aislamiento y el descanso. Bécquer, incurso en las ideas más conocidas de esta conducta, contrapone, una vez más, la ajetreada vida de la ciudad frente a la plácida, morosa y cándida del campo: *A esta distancia y en este lugar me parece mentira que exista aún ese mundo que yo conocía, el mundo del Congreso y las redacciones, del Casino y de los teatros, del Suizo y de la Fuente Castellana, y que existe tal como yo lo dejé, rabiando y divirtiéndose, hoy en una broma, mañana en un funeral, todos de prisa, todos cosechando esperanzas y decepciones, todos corriendo detrás de una cosa que no alcanzan nunca, hasta que corriendo den en uno de esos lazos silenciosos que nos va tendiendo la muerte, y desaparezcan como por escotillón con una gacetilla por epitafio.*⁶³ Bien se ve que es la misma agua que viene corriendo desde el hontanar del «Beatus ille...» horaciano a través

62. Por ejemplo, en las *Cuestiones naturales* (I).

63. Carta II, pág. 562 de la Ed. Joaquín Gil, citada.

de Fray Luis, de Herrera, de Lope, de Quevedo, de la *Epístola moral a Fabio*...⁶⁴

Ahora, lo que ocurre es que Bécquer nunca fue un estoico convencido y sincero. Pese a su malaventura, a su vida desjarretada, el sobre-mundo del ensueño, que, como hemos visto, le servía de evasión y consuelo, iba echando leña a la hoguera de la esperanza siempre batalladora y siempre perdedora contra los embates de la realidad, pero siempre rediviva y triunfante de sus propios desengaños. La soledad becqueriana llega impuesta por una circunstancia extrínseca y fortuita, por completo ajena a su verdadero «hacer» espiritual: la endeble salud del poeta. Puesto en el trance de huir del mundo, Bécquer se conforma a medias, recurriendo, para conseguirlo, al sobrado material estoico, a los «menosprecios de corte y alabanzas de aldea» tan abundosos por el prado literario y filosófico de su patria, pero a la larga se husmea que no era ésa una conducta liberal, sino un ademán estético. Y nada más lógico que así fuera: en realidad, Bécquer jamás se incorpora biográficamente al mundo activo y asenderado de la villa y corte; vive instalado en el universo personal que se ha fabricado, entre nubes y pobreza, que, a cada instante, choca con ese otro práctico, duro y *real* de la vida auténtica. En este planeta re-

64. Para seguir, en apretado resumen, el curso del estoicismo español re-enviamos al capítulo correspondiente —el IV— del inteligente libro de Manuel de Montoliú: *El alma de España y sus reflejos en la literatura del siglo de oro* (Ed. Cervantes, Barcelona, sin fecha; por lo que dice el autor, en su ofrenda a Menéndez y Pelayo, debe colocarse entre 1939 y 1942).

dondo y concluso sin atmósfera al exterior, Bécquer disfrutaba su soledad perfecta: las mil y una anécdotas conocidas y ya vulgarizadas —el encuentro con Julia Espí, los apuntes de *Hamlet*, trazados sobre el respetable expediente de la Dirección de Bienes Nacionales, hasta aquel cándido presupuesto juvenil que pergeñó con los amigos antes de salir a conquistar Madrid—, todas son formas del mismo aislamiento permanente; de ahí que cuando éste se acentuara en los paisajes que rodeaban al poeta; cuando su *soledad* poblada de alucinaciones encajara en la soledad del ambiente, ésta, la del contorno, se le hiciese insondable y casi cruel. Es demasiado vivir solo en el mundo desde adentro y desde afuera. Por eso rompe la malla de su estoicismo literario y exclama: *...una vibración de mi espíritu en vuestra tertulia del Suizo, de la que tanto me acuerdo en esta «espantosa soledad»*⁶⁵ y que todas las mañanas salga incontinenti a recibir el correo con *El Contemporáneo*, el cual le traía ese rumor del mundo cortesano, que necesitaba su apartamiento psicológico como compensador indispensable.⁶⁶

Dentro de las notas del estoicismo encuentra Bécquer, sin embargo, un tema que le es caro y familiar: el de la muerte como descanso, olvido y renunciamento. Podría haber jugado en esto la inevitable partida de la muerte espectacular con su buen acopio de lágrima, luna y ciprés.

65. Carta I, pág. 552, ed. citada.

66. Carta II, pág. 557, ed. citada.

Estaba inmejorable el almanaque para ello, puesto que corría la década del sesenta, precisamente cuando más se enturbiaron las aguas del romanticismo. Su natural elegancia se lo impidió; su elegancia y su sinceridad.

Porque para Gustavo Adolfo no era la muerte especulación retórica; era la resonancia del viejo mito español presente en él con toda su fuerza, al tiempo que lo chapoteaban de barro callejero sus cofrades. En la cartuja de Veruela, frente al vasto panorama del Moncayo, hundido en aquella soledad del paisaje; a solas, también, con su mal físico y con su arraigada pesadumbre moral, debió sentir como nunca la presencia y la intimidad de la Intrusa. Era el momento.

Ya en la rima LXIX:

*Al brillar un relámpago nacemos,*⁶⁷

ha dicho, con seis versos, todo el poema de la brevedad de las cosas humanas y de que el morir es despertar a la verdadera vida; y en el famoso romancillo LXXIII:

Cerraron sus ojos

ya apuntó el tremendo asunto español —tan fuerte y rotundo en toda su historia artística y filosófica— de la soledad de la muerte y del misterioso destino futuro.

La carta II de la serie *Desde mi celda* está íntegramente elaborada con esta materia. El

67. Al publicar esta rima en *El Museo Universal*, en 1866, la tituló *La vida es sueño*; ello lo conduce a Díaz (op. cit., págs. 338 y 348) a buscar la fuente en Calderón; es evidente, pero, en rigor, no es otra cosa que la continuidad de un mismo pensamiento, diríamos, «cultural hispano».

plan de la carta no encara el asunto de frente; la belleza severa de un lejano cementerio de aldea le sirve para comparar aquella estampa con la suntuosidad municipal de los cementerios urbanos, *vastos almacenes de la muerte*. Sumido el poeta en aquella mansedumbre —*En estos escondidos rincones, último albergue de los ignorados campesinos, hay una profunda calma: nadie turba su santo recogimiento, y después de envolverse en su ligera capa de tierra sin tener siquiera encima el peso de una losa, deben dormir mejor y más sosegados*—, disuelto en aquella onda nos explica las tumbas que para él había soñado: primero, la tumba junto al Guadalquivir, recubierta de espesa fronda y flores azules que fuera testigo de su gloria de poeta; luego, el gran monumento de mármol, iluminado por la vidriería de vetusta catedral gótica, mudo e imponente testimonio de su fama de soldado; por fin, la olvidada sepultura: *un poco de tierra blanda y floja que no ahogue ni oprima; cuatro ortigas, un cardo silvestre y alguna hierba que me cubra con su manto de raíces, y por último, un tapial que sirva para que no aren en aquel sitio, ni revuelvan los huesos*.

Por eliminación, Bécquer ha ido a parar, sin proponérselo, al verdadero estoicismo: la oscuridad, el apartamiento, el estremecido *ni envidiado, ni envidioso* de Fray Luis, y ha llegado a ello estableciendo las etapas del destino español: la gloria de las letras, la gloria de las armas y, comprobado en todo ello lo falaz de las cosas

terrenas, la gran solución de la muerte amiga —la de Manrique— con su ademán sobrio y solitario, sencillo y silencioso: *Seguramente que deseo vivir, porque la vida, tomándola tal como es, sin exageraciones ni engaños, no es tan mala como dicen algunos; pero vivir obscuro y dichoso en cuanto es posible, sin deseos, sin inquietudes, sin ambiciones, con esa felicidad de la planta que tiene a la mañana su gota de rocío y su rayo de sol.* Es probable, volvemos a insistir, que este anhelo, tan hermosamente expresado, no coincida del todo con el verdadero Bécquer, empezando porque a él le era imposible —dado su temperamento— tomar la vida *tal como es*; pero, hacia 1864 —le quedaban seis años de vida—, recrudecida su enfermedad, fracasado sentimentalmente el matrimonio de tres años antes, sus recursos de ensueño comenzarían a fallarle, y a ansiar, no la soledad absoluta de los estoicos definitivos, que eso podría causarle cierto involuntario terror, sino una paz lejana y campesina que lo sustrajese a aquellos dolores permanentes.

Y, también, la muerte; la muerte que es sólo caducidad de la materia. Es necesario plantear aquí, siquiera sea sumariamente, el problema de la fe religiosa de Bécquer. Conviene discernir tres aspectos: ante todo, la religión para Bécquer está transmutada en poesía que era su lente para mirar todas las especulaciones; poesía y amor manifiestos por toda la milagrera teoría de arte —pintura y arquitectura— que el catoli-

cismo había desparramado sobre España. Dios es el centro de este arte, en quien el poeta cree con cierta ingenuidad infantil de arcaica leyenda cristiana; la esencia misma del amor y, por consecuencia, como el ser mismo de la poesía: *A Dios foco eterno y ardiente de hermosura, al que se vuelve con los ojos como a un polo de amor, el sentimiento del alma*;⁶⁸ claro que la creencia —era su nueva lucha en un mundo que comenzaba los desafíos del primer positivismo— se enardece para cicatrizar las grietas de la duda. *Dios, aunque invisible* —dice al finalizar la carta V—, *tiene siempre una mano tendida para levantar por un extremo la carga que abruma al pobre. Si no, ¿quién subiría la áspera cumbre de la vida con el pesado fardo de la miseria al hombro?* Pero ¿y el tremendo misterio del más allá? Ya no existe para Bécquer la firme seguridad española de los siglos atravesados por el ideal místico; ya habían llegado los vientos de fronda del racionalismo, ya urgían las primeras crisis a los sistemas cerrados de la vieja filosofía; por mucho que Bécquer se aislase en su bohardilla tejida de sueños multicolores, algún rayo debía alcanzarle. En la rima LXXIII va transida la pregunta:

¿Vuelve el polvo al polvo?
¿Vuela el alma al cielo?...

Obsérvese que son interrogantes, pero en las *Cartas* la idea ortodoxa del trasmundo se afirma:

68. *Cartas literarias a una mujer*, carta IV, pág. 667, ed. citada.

*En cuanto al alma, dicho se está que siempre he deseado que se encaminase al cielo. Todavía como anhelo, y al concluir la carta III, ya encontramos la casi seguridad: Ello es que cada día «voy creyendo más», que de lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar ni un átomo aquí. Todavía no es la certidumbre piadosa absoluta, no es la fe. Esa es, exactamente, la palabra que, en Bécquer, no se puede encontrar plenaria, firme y decidida. Es que ni tiempo, ni vida, ni carácter le permitieron tenerla con clara seguridad: su tiempo, por la quiebra de los valores seculares; su vida, porque fue angustiada y trágica; su carácter, porque, envuelto en sueños, no pudo distinguir nunca la fantasía de la creencia, aquélla, deleznable y huidiza; ésta, firme y permanente.*⁶⁹

En cuanto al amor, es tema ausente de las cartas escritas desde Veruela. Es que no debía traerle recuerdos muy apacibles ni poéticos. Ya dijimos que, pese a reivindicaciones de última hora,⁷⁰ Casta Esteban Navarro, la muchacha soriana, no era la musa que había soñado, una vez más, su candidez de enamorado. Fue el fra-

69. Por eso su gran alivio espiritual es el pasado, una de las formas más comunes de la huida romántica. Toda la epístola IV está destinada a su exaltación poética y artística: *No obstante, sea cuestión de poesía, sea que es inherente a la naturaleza frágil del hombre simpatizar con lo que perece y volver los ojos con cierta triste complacencia hacia lo que ya no existe; ello es, que en el fondo de mi alma consagro como una especie de culto, una veneración profunda por todo lo que pertenece al pasado, y las poéticas tradiciones, las derruidas fortalezas, los antiguos usos de nuestra vieja España...* (pág. 577, ed. citada).

70. Especialmente Juan López Núñez en *Románticos y bohemios* (Editorial Ibero-Americana, Madrid, 1929) en el capítulo titulado: *La mujer de Bécquer* (págs. 193 a 196).

caso, la desilusión, la realidad otra vez. Ni la sombra siquiera en sus envíos de 1864. Estaba solo, solo del todo, y aterrado de aquella *espantosa soledad*.⁷¹

21. *Un poco de preceptiva*

Sin embargo, el frenesí de un idilio, el de Elisa Guillén, nos ha dejado el único intento de Bécquer para explicar su poesía y conocer sus ideas acerca de la creación artística. Entre diciembre de 1860 y enero y abril de 1861, publicó *Cartas literarias a una mujer*, cuatro epístolas, que no pueden caracterizarse, sin duda, por un rigor lógico ni por un pensamiento trabado, pero que están cargadas de sugerencias y atisbos penetrantes.

José María de Cossío en sus estudios de *Poesía española (Notas de asedio)*⁷² ha intentado una ingeniosa elaboración de «poema didáctico» a través de cinco rimas becquerianas: las rimas I, III, IV, V y XXI. Según Cossío, en la primera, Bécquer establece que la poesía desborda de las palabras del humano lenguaje; su fuerza —según la siguiente— es la inspiración vaga e imprecisa cuya antípoda es la razón, que en vano pretende sojuzgarla o encauzarla; en la

71. Ver lo ya explicado a este propósito en la nota 69 de la pág. 85.

72. Espasa-Calpe, Madrid, 1936. Corresponde a la nota N.º 44: *Poesía didáctica: Bécquer* (págs. 321 a 325).

tercera, se indica la existencia objetiva de la poesía, fuera de la concepción del poeta, en un triple mundo de sensibilidad, misterio y sentimiento; en la cuarta, esa poesía, esencia indescifrable, viene a su normal receptáculo que es el poeta; y, por último, en la conocida rima XXI:

—¿*Qué es poesía?* —*dices mientras clavas...*
se esboza una definición sintética que, en rigor de verdad, sólo viene a decir que el amor es el animador y estímulo de toda inquisición poética.⁷³

Aproximadas a éstas son las ideas capitales de sus *Cartas literarias*. Comienza Gustavo Adolfo por establecer la imposibilidad de encontrar para la poesía una definición especulativa y lógica. La esencia escapa siempre: *El que siente —dice— se apodera de una idea, la envuelve en una forma, la arroja en el estadio del saber y pasa. Los críticos se lanzan entonces sobre esa forma, la examinan, «la disecan y creen haberla comprendido» cuando han hecho su análisis.* Está explícita la teoría romántica: poesía es esencia indefinible, materia fluida y misteriosa, imposible de someter a torturas de reglas ni a ensayos de análisis. Al intentarlo queda el cuerpo retórico, pero se ha matado el alma, se ha matado «lo poético».

Agrega Bécquer, en seguida, que *poesía eres tú*, y concluye: *porque la poesía es el sentimien-*

73. Sobre este aspecto de una presumible *poética* becqueriana a través de las *Rimas*, véase el párrafo V en la segunda parte del citado libro de José Pedro Díaz.

to, y el sentimiento es la mujer. Naturalmente, esto no puede valer como definición; sólo podemos comprender este afán de sintetizar su primer concepto de la absoluta vaguedad de lo poético por la circunstancia biográfica de estar Bécquer en pleno arrobó amoroso. Mucha más lógica tenía su valoración romántica de una virtual existencia de la poesía en los arcanos del Universo, los misterios del mundo, que esboza, casi con un sentido panteísta, la rima IV:

*No digáis que agotado su tesoro*⁷⁴

que esta materialización en *lo femenino*; mucho más cuando, para afincar la idea, comete el grave desliz de agregar: *La poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu... En la mujer, por el contrario, la poesía está como encarnada en su ser*. El hombre necesita de las palabras para revelar su «estado poético»; a la mujer le basta con *ser* ella misma. La idea es galante, es bonita, pero es absurda. No puede caber como definición de la poesía porque deja fuera todo un mundo de emociones que nada tienen que ver con los sexos —el color, la luz, el sonido—; no es exacta ni siquiera por su sentido estricto, porque Bécquer toma sólo los estados pasivos; en su ceguera de enamorado no calcula que fija lo exterior por lo esencial. Es evidente que hay más poesía en los ojos

74. Presumible fuente de esta rima, un poemilla del austriaco Anastasius Grün, reiteradamente señalada por Nicolás Heredia, Diez, Canedo y José María Cossío. Bécquer pudo leerla en la fragmentaria traducción de Milá: *Diario de Barcelona* (1854).

azules quinceañeros que en la figura torva y hosca de Beethoven, pero en cuanto tomamos la vida de Beethoven, aunque no hubiese hablado una sola palabra, toda ella es poesía, tanto o más poesía que los ojos de la adolescente. Bécquer sabía esto, pero entonces no escribía como filósofo, sino como enamorado. Mala época eligió para especular sobre la naturaleza de lo poético.⁷⁵

La carta siguiente toca el gran tema becqueriano: el de la concepción y la forma. En esto da un paso decisivo y victorioso sobre las poéticas de su tiempo y atisba, con genialidad sorprendente, las soluciones literarias que nacieron dentro del simbolismo: Bécquer acusa al gran enemigo: la palabra. La palabra es la playa que aquieta el impulso de la ola poética, la palabra reseca las esencias, esteriliza la fluidez de las ideas, paraliza los conceptos más sutiles, más bellos, más dinámicos. *Si tú supieras cómo las ideas más grandes se empequeñecen al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra; si tú supieras qué ligeras, qué impalpables son las gasas de oro que flotan en la imaginación, al envolver esas misteriosas figuras que crea, y de las que*

75. Menos mal que, en un arranque de sinceridad, aclara en la carta I: *en la mujer es poesía casi todo lo que piensa; pero muy poco de lo que habla* (pág. 653, ed. cit.). Claro que esto es un disparate y un doble absurdo. Si todo lo que piensa es poesía, no siempre, pero sí con frecuencia debería acertar con la palabra; por otra parte, la universalidad del juicio lleva implícita una injusticia que vuelve a justificarse por las razones biográficas circunstanciales: los silencios de la Guillén serían para Gustavo Adolfo cargas de poesía contenida que no hallaban forma de expresarse, pero es que la poesía la ponía él, no la realidad. Con todo, el juicio nos aclara bastante que Bécquer, al poner en la mujer la suma viva de la poesía, no era del todo sincero, y no ignoraba la existencia de otras fuentes milagrosas.

sólo acertamos a reproducir el descarnado esqueleto. Ningún romántico se hubiese atrevido a suscribir estas afirmaciones, porque si a alguna deidad rindieron culto fue a la *palabra*, la palabra-verbo, según Víctor Hugo. Los románticos españoles, sobre todo, encontraron con la palabra la gran salida al problema de la expresión; por eso fueron, quizá, más oradores que poetas, más elocuentes que agudos; Espronceda, de vez en cuando, tenía aquellas interrupciones bruscas como espantado de su propia fluencia verbal. Pero nada serio. Bécquer es el único que se adelanta en setenta años al dolor del postmodernismo, y a ese ascetismo de la forma sumida, enjuta, transparencia del pensamiento que tortura a Juan Ramón Jiménez, y fue la consigna de las escuelas secuentes al simbolismo.⁷⁶

En las dos cartas siguientes, Bécquer no avanza mucho más sobre el tema: vuelve a establecer la diferencia entre la poesía como entidad aporte y sustantiva, como categoría fuera de su realización artística, y, por otra, la existencia motora y *posible* del poeta, y otra vez coloca a la mujer como foco vivo de poesía, y al amor como centro de esa proyección: *Yo sólo te podré decir que el amor es la suprema ley del universo.*

76. Para esta concepción de lo poético, tan desconcertante en su tiempo, es realmente notable el estudio dedicado a Bécquer por César Barja en el capítulo XV de sus *Libros y autores modernos* (Ed. Campbell's Book Store, Los Angeles, California, 1933, págs. 188 a 201). No así, lamentablemente, lo referido a su prosa (págs. 201-203) tratada con una ligereza y falta de penetración absolutamente injustificables en crítico de tan aguda sensibilidad y certero juicio.

La última carta —abril de 1861— esboza un asunto de enorme trascendencia, que queda sólo planteado, y trunco el desenvolvimiento: el valor poético de la religión: *La religión es amor, y porque es amor, es poesía*. En realidad, nada más. El resto intenta, por medio de una alegoría descriptiva, confirmar esta especie de silogismo, pero nada alcanza a ser congruente con el principio mismo; y la demostración queda, en consecuencia, fallida. La lectura es amena como fantasía, estéril como valor filosófico. Quizá los «fuentistas» podrían atisbar en estos conceptos algún resabio de Chateaubriand.

Las cuatro cartas literarias demuestran, una vez más, que no era Bécquer un temperamento especulativo. Dicen mucho más las Rimas señaladas por Cossío, donde todo es intuición lírica, pensamiento sintético, que este *ensayo*, donde se intenta el análisis. Es por eso que en estas *Cartas literarias a una mujer* —y a una mujer que poco podría apreciarlas a juzgar por el pego que dio a la devoción del poeta— es más fuerte y hermoso lo que se adivina que lo que explícitamente Bécquer desenvuelve para adoc-trinar.

22. Legislación e invitación

Porque las cuatro epístolas becquerianas sobre temas de arte y de literatura son la primera

Poética —llamémosla así— escrita en España, después del *Arte de escribir comedias*, de Lope, que tienen el amable carácter de la invitación, de la incitación, el consejo y no la pedante gravedad admonitoria de las *legislaciones* literarias.

Todavía quedaban pervivientes en la pedagogía española del siglo XIX —quedaron, en realidad, hasta hace cuarenta años, y yo mismo padecí sus descoloridos reflejos en las clases de Preceptiva—, quedaban, decíamos, los tratados mazorrales herederos del siglo XVIII: desde aquella *Filosofía de la Elocuencia* de Capmany al compacto *Arte de hablar en prosa y verso* de Hermosilla, con su reglamentación minuciosa, fatigante y, al parecer, inamovible.

Bécquer es de los primeros en insinuar una didáctica que no reglamente la «formación» de la obra literaria, sino que atienda a sus esencias. Un procedimiento negativo, porque no va a «ordenar», sino a «advertir», y, entonces, más que declarar la ruta, procede enseñando los escollos. Al destacar los tres o cuatro puntos centrales de su *Poética*, Bécquer ha dejado implícitos los contenidos de lo verdaderamente literario. Lo contrario es, justamente, lo inartístico. Y quien lee, debe adivinar, intuir más que obedecer, para dar con la vía segura. Invitación y no forzamiento. El mismo camino que, *años después*, tomarían en Francia las brevísimas

Artes poéticas —a veces una estrofa— de Mallarmée o Verlaine.⁷⁷

23. *La sombra fraternal de Valeriano*

Si en la tormentosa vida de Bécquer hay un segundo de reposo, éste aparece siempre con el nombre fraternal de Valeriano. Dos mayor que Gustavo, llegó a Madrid después de haber tenido como única iniciación artística las borrosas lecciones de dibujo y pintura que le proporcionó su tío Joaquín, pintor adocenado de los muchos que abundaban en la nutrida escuela sevillana y que, también, después de Antonio Cabral Bejarano, lo fuera de Gustavo Adolfo. Llegó durante la época de *El Contemporáneo*, a tiempo puntual para remediar un poco la situación ya desesperada del hermano y acompañarle, siempre solícito, al primer destierro de Veruela.⁷⁸

Arte y vida los fundieron indisolublemente: una serie de proyectos —como la famosa edición monumental de los templos de España, que Gustavo describiría sobre las láminas de Valeriano— tonificaron mutuamente aquellas vidas azarosas y desmanteladas. Se equilibraban muy bien: Valeriano era más concreto y cauto que Gusta-

77. Del primero, el célebre poemita que comienza: *Toute l'ame résumée*. Del segundo, la famosa *Art poétique*, incluida en *Jadis et Naguère* (1884). Las *Poésies complètes* de Mallarmée corresponden a 1887.

78. Esto puede ubicarse —según testimonio del propio Gustavo Adolfo— hacia 1861, pero están probados viajes anteriores, siempre desde Sevilla, en 1854 y 1855, y siempre a tiempo para aliviar las penurias del poeta.

vo; éste, a su vez, tenía por el hermano mayor una devoción profunda y sentía en él todo aquello de vital que le faltaba. Peregrinaron juntos por tierras de leyenda —Avila, Toledo, Soria— acopiando materiales y recuerdos. Fueron, sin duda —malgrado la desdicha del infeliz matrimonio de Gustavo— los años más dulces para el poeta, hasta su nueva condenación solitaria, como dejamos apuntado en el parágrafo 20, entre los riscos del Moncayo.

No era Valeriano, sin duda, un pintor ni un dibujante de genio; pertenece a esa época fotográfica del arte plástico español que apuraba en detallismos lo que había sido apunte sintético y formidable en su último gran artista genial: Goya. Algunos dibujos que tenemos a la vista —«Las jugadoras», «Aldeano de Fuentetoba»— hasta muestran ese desgaire caricaturesco y agudo que casi siempre chilla y rebulle por los apuntes y cartones del famoso aragonés. Sus pinturas, como, por ejemplo, la cromática visión de la Giralda, esbozan un intento de impresionismo —ponemos a buen recaudo todas las reservas del caso—, que no llega a sobrepasar, claro está, la realidad concreta del *dibujo*.

Pero, a nuestro intento, lo importante es otra cosa: es la influencia que el arte de Valeriano ejerció sobre Gustavo. Muy dispuesto éste también para el dibujo, como lo prueban los restos de fragmentarios apuntes que hoy nos quedan,⁷⁹

79. En la edición de las «Rimas» de Pléamar, Buenos Aires, 1944, figuran algunos croquis del poeta sumamente sugestivos y penetrantes. Tales croquis

esta variedad de aptitudes estéticas dio a su estilo literario una orientación plástica, una facultad expresiva de las cosas verdaderamente extraordinaria. La amistad fraternal de Valeriano se proyecta en no pequeña porción de la prosa becqueriana, en lo que ésta tiene de copia literaria, de versión objetiva de las cosas. Muchas páginas de Bécquer están pensadas «pictóricamente», y hay con ello otro atisbo de soluciones estéticas muy raras entonces en España, y recién apuntadas por algunas escuelas de Europa.

Juntos Valeriano y Gustavo se complementaban y se fecundaban. Dicen que el primero «dibujaba» sus cartas, porque le era rebelde la palabra; Gustavo, en cambio, facilitaba con sus esquemas literarios la inspiración plástica del hermano mayor; la rima VI:

Como la brisa que la sangre orea,

sintética visión de Ofelia, es no más que la respuesta a Valeriano, que reclamaba, para dibujarla, un «concepto» sobre la muchacha de Shakespeare.

corresponden al manuscrito de la Rima LXXVI que se encuentra en el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires. El dibujo central —una tumba apoyada a un medio arco de aproximado estilo gótico con figura de mujer yacente— responde al contenido virtual de la Rima; en la margen derecha de la cuartilla aparece esbozada la figura de un caballero con atuendo dieciochesco; una cabeza muy firme de trazo romano; en la parte inferior: el esquema de una mocita francamente andaluza; dos «majos» con sus «castoreños» y anchas capas —muy desdibujados parecen adivinarse otros dos detrás de los primeros— y otra mujer yacente en posición inversa a la del dibujo principal apoyada apenas en el filo del sepulcro. En la parte superior se adivinan unos desvaídos trazos geométricos. Sobre esta Rima LXXVI y su ilustración es muy interesante el artículo de Angel J. Battistessa: *Bécquer en Buenos Aires* incurso en el ya citado volumen dedicado al poeta, en ocasión del centenario de 1970, por la Universidad de La Plata (págs. 31 a 39). Ya mencionamos el apunte incluido por Marañón en su *Elogio y nostalgia de Toledo* mucho más perfilado y concluso que los esquicios del manuscrito de Buenos Aires.

Frecuentes han sido, en España, estas hermandades gloriosas, que, al romperse, dejan como un muñón inservible y estéril —los Valdés, los Argensolas, los Quinteros, etc.—; Valeriano murió, inesperadamente, en septiembre de 1870. Gustavo no resistió la pesadumbre; se fue detrás del hermano, como su sombra, tres meses después.

24. *Dos palabras sobre el impresionismo*

La solución estética que la mutua interferencia de esta hermandad deja a la literatura española de mediados del siglo XIX, por intermedio de Bécquer, es una aplicación del «impresionismo».

Como la palabra resulta extremadamente peligrosa, sobre todo en literatura,⁸⁰ vamos a limitar el alcance que aquí queremos darle: la escuela impresionista, en pintura, toma su nombre, 1874, desde que Monet expuso su famosa tela «Impression». Tres son, resumidamente, los rasgos de esta concepción plástica de tan fecundas y enormes consecuencias para la evolución del arte contemporáneo: es muy difícil que la percepción visual de las cosas nos allegue siempre el contorno exacto de su línea, vale decir, pic-

80. Para todo lo referente a esta escuela consúltese *El impresionismo en el lenguaje*, estudios de Charles Bally, Elise Richter, Amado Alonso y Raimundo Lida, editados por el Instituto de Filología de nuestra Facultad de Letras, Buenos Aires, 1936.

tóricamente, de su *dibujo*; lo frecuente es que tengamos una sensación «en masa» de luminosidad y color. La pesquisa de la *línea, límite* del plano o del volumen, es ya una segunda captación más reposada y distinta que solamente se logra y «define» después del análisis. El impresionismo, como un último y victorioso paso del «realismo» en pintura, buscó dar esa sensación sintética inicial de todo observador, al dejar de lado la precisión del dibujo y poner todo el empeño en conseguir un efecto «primero» de masa, de luz y color.

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, el impresionismo saltó por sobre toda la técnica del colorido con sus planos diferenciados, para superponerlos mediante la búsqueda impaciente de esas luminosidades difusas en que, casi siempre, están sumergidos los objetos. El color ya no jugaba, como en el romanticismo deslumbrante de Delacroix, un papel de fiesta para los sentidos, sino más bien el de un confidencial inductor que hacía presagiar las cosas sin definir las.

Y, por último, el gran problema de la sombra. Para los impresionistas la sombra *también tiene color*. Si, en efecto, observamos los objetos puestos en el cono de obscuridad, una segunda acomodación visual nos descubre que en ese sector perdura el color de la parte expuesta a la luz, solamente diferenciado por un matiz de mayor o menor opacidad. La sombra no es negra —que era la solución clásica—, es opaca,

cosa fundamentalmente distinta: conseguir esa gradación, conquistar los contrastes básicos de sombra y luz por una mayor o menor irrigación del color mismo fue otro de los grandes hallazgos de la escuela, tan batallada y burlada, que, al mediar el siglo XIX, ponía a Francia, otra vez, a la cabeza del arte.

La conmoción de la novedad arrastró tras de sí a lo literario: Daudet y los Goncourt crearon una suerte de «impresionismo» que⁸¹ hizo concebir esperanzas para una nueva escuela, independiente y señera. El terreno, por lo demás, estaba abonado. Ya desde Theophile Gautier (1847 a 1852) la aplicación de la técnica pictórica —frialidad, descripción, intención plástica sobre la emoción— a la creación literaria, que tanto alarmó a Menéndez y Pelayo⁸² era un problema concreto de la estética francesa, que el «impresionismo» conduciría luego a un punto de mayor saturación. El camino, abierto por Gautier con rumbo al Parnaso, llegaba a su mojón terminal con esta escuela menor, suerte de atajo entre los simbolistas.

Quiere decir, resumiendo, que, en Europa, en Francia especialmente, se agitaba, con todas sus sugerencias, una cuestión nueva: la de que

81. Ver Alonso y Lida, en el tomo citado, especialmente páginas 140-153.

82. *Ideas estéticas* —V—, tomo XIV de la Ed. Glem., Buenos Aires, 1943, pág. 142. Teophile Gautier publicó sus *Emaux et Camées* en 1852. Sus teorías de la literatura como versión de las artes plásticas, que ya había expuesto en *Mlle de Maupin* (1836), las repitió, veinte años después, 1856, en *L'Artiste*. Era pues ya una doctrina en boga que anunciaba la solución de los parnasianos. Bécquer, en consecuencia, pudo estar muy al día en esta revolución estética. Lo importante es que, en su tiempo, fuera quien se animara, dentro de España, a ponerla en práctica.

el escritor podía usar libremente recursos descriptivos —masa, color difuso, luz, detalles dominantes— aprendidos en los talleres de los pintores. Que el poema —aquí está el nudo— podía olvidar la anécdota, soporte fundamental hasta los románticos, y desenvolverse sin necesidad de partir de un punto para llegar a otro, sin necesidad de proponerse conmover o entretener o adoctrinar. Podía bastarle, y ésa era casi su más pura finalidad, con *plasmar* una mancha, un detalle, un color, una luz. La poesía parnasiana se había anticipado casi en un cuarto de siglo al *impresionismo* pictórico propiamente dicho; en realidad, el posterior «impresionismo literario» —muy limitado en su auténtica expresión— no hacía sino clausurar, volviendo sobre sí, un proceso iniciado al mismo borde del romanticismo.

Sería ridículo que yo afirmase es Bécquer, dentro de este complejo movimiento, un precursor. Lo que sí me atrevo a asegurar es que, en la España de su tiempo, era el único que lo intuía confusamente, y fue el único que, sin saberlo quizás, esbozó algunas páginas donde lo plástico supera a lo conceptual, y el único que se propuso realzar la prosa mediante recursos tomados de un contacto fecundo con la pintura.

Ya vimos, al estudiar *El caudillo de las manos rojas*, cómo la imagen, en Bécquer, busca toda suerte de referencias al color y la luz para lograrse; cómo, en determinados momentos, hasta

trabando impresiones en forma sincrética, logra efectos de una modernidad sorprendente; mas ahora, apartándonos de las leyendas, las que, por su fantasía, se prestaban para esos juegos, veremos de qué modo Bécquer resuelve las descripciones concretas, eludiendo el detallismo notarial propio del realismo entonces imperante en España, por trasmutaciones que den, siguiendo la técnica pictórica, *impresiones* sintéticas de movimiento, de color, de fuerza.

Cuando Bécquer describe, su intuición le dice que sólo la viveza de la imagen, captada por el camino plástico, dará a la página verdadera belleza. Entonces permuta los sustantivos, realza los adjetivos con valor de detalle —no llega, claro está, a la expresión nominal, pero se le acerca muchas veces—, elimina la fatigosa pesadumbre de los verbos, sumerge al cuadro en una atmósfera de luz apropiada e indefinida. Su lengua, en lo posible, se hace fluida, maleable.

Expuesta la idea, sólo nos queda comprobarla con algunos ejemplos:

...mil chispas de oro con que se abrillantan las cacerolas y los trastos de la espetera (obsérvese que es casi la valoración nominal del adjetivo, reflejo objetivo, impresión *real* del sustantivo) (carta I);

En el fondo, y «caracoleando» pegada a los muros o sujeta con puntales, «subía» a las ha-

bitaciones interiores una escalerilla empinada y estrecha..., etc. (carta I);⁸³

El sol resbala suavemente sobre los objetos, los ilumina o los transparenta, aumentando la intensidad y la brillantez de sus tintas (carta III).

La transmutación de lo real en lo fingido «impresionísticamente» da este cuadro: *las nieblas oscuras seguían avanzando y envolviendo las peñas, en derredor de las cuales fingían mil figuras extrañas como de monstruos deformes, codrilos rojos y negros, bultos de mujeres envueltas en paños blancos, y listas largas de vapor que, heridas por la última luz del crepúsculo, semejaban inmensas serpientes de colores* (carta VI);

Toda la descripción del *Castillo real de Olite* está vivificada como si el poeta viese en realidad lo que describe: *...se reconstruyen los derruidos torreones, se levantan como por encanto los muros, cruje el puente levadizo, bajo el herrado casco de los corceles de la regia cabalgata, las almenas se coronan de ballesteros,⁸⁴ de los silenciosos pajes, de los rudos hombres de armas..., etc.*

Nada de esto es *realismo* descriptivo, suma o notación de inventario; es «impresión» viva de la circunstancia dominante, de la masa de luz o color, de la *realidad subjetiva* viviente en el

83. Lo peculiar del estilo impresionista consiste en presentar en el punto central la impresión sensorial desligada de sus causas y de tal manera que aparece como representación principal lo que antes era representación parcial y accesoria (E. Richter, op. cit., pág. 69).

84. Conf. Elise Richter, op. cit., pág. 66.

poeta. A Bécquer se le podrían aplicar las palabras de Elisa Richter: *El impresionista no rectifica nada; traduce la impresión de un determinado instante singular, pero sin reservas, y, por tanto, con absoluta honestidad —mayor, al menos, que la del que rectifica—: es más realista que este último.*⁸⁵ Como nunca es, entonces, poderosa la magia verbal; Bécquer mismo nos lo dice: *Para el soñador, para el poeta, suponen poco los estragos del tiempo: lo que está caído se levanta; lo que no ve lo adivina; lo que ha muerto lo saca del sepulcro y lo manda que ande como Cristo a Lázaro.*⁸⁶

25. *El segundo intermedio*

Y ahora hagamos otro intervalo antes de seguir. Después del Bécquer imaginativo de las *Leyendas*, del Bécquer reflexivo de las *Cartas*, entramos en el Bécquer estrictamente descriptivo, viajero por la España monumental, que recorrió con su cartera de apuntes y sus ojos ávidos, para dejarnos hondas y ricas aguafuertes. Es la tercera gran clasificación de aquella prosa, fragmentaria y dispersa, pero en la que cada bloque vale como una pieza de la más rica cantera artística.

85. Op. cit., pág. 56.

86. *Castillo real de Olite* (Ed. Gil, pág. 696). Para todo este aspecto de la prosa de Bécquer, repito, es fundamental el ensayo de Edmund Melwig King: *Gustavo Adolfo Bécquer: From Painter to Poet* (Ed. cit.).

26. Pueblo y aristocracia en materia de arte

Bécquer es un eslabón más en esa larga cadena de literatura popular que caracteriza —como tantas veces he repetido— el ciclo de la poesía española. De buen grado —romántico, al fin— Bécquer se encontraba incurso en aquella conducta, diríamos, nacional, y no perdió oportunidad de acercarse a la fuente de donde mana. Su prosa, sobre todo, fija un repertorio de asuntos populares tomados en la misma raíz. Con un cuaderno de notas, facultades de dibujante y espíritu andariego, se echaba a caminar por los rincones de España, sorprendiendo tipos, interpretando escenas, señalando lugares.

Así se forma un nutrido grupo de la labor periodística de Gustavo Adolfo, que hoy las ediciones corrientes más completas engloban bajo el rubro un tanto arbitrario de *Folklore español*.

Pero, antes de analizar este nuevo aspecto becqueriano, conviene establecer con un poco de rigor qué debe entenderse por «poesía popular» en la obra de Bécquer. La materia popular, mejor aún, el *sentido* popular informa todo o casi todo lo más logrado, espléndido y generoso del arte hispano desde su basamento al capitel. Ya hemos dicho que ha sido España, en cuanto a filosofía y arte, una nación casi sin minorías dirigentes. Su áspero individualismo no le ha permitido nunca aceptar coyundas, más o menos exigentes, destinadas a oprimir el impulso libe-

ral del espíritu creador; de ahí que sus actos graves, sus instancias históricas, rara vez ofrezcan el ejemplo de «un estado mayor», por así decirlo; se ve, sí, la acción viva del *pueblo operante*, pero rara vez se vislumbra, tras esa energía, un motor central, una ordenación previa calculada en esta o aquella dirección.

Esto es fundamental en cuanto a lo literario; mas ocurre que el formidable envión que viene desde los silos más hondos del querer indígena encuentra siempre uno o dos o tres o los que sean conductos de exteriorización. Voces que recogen el clamor sordo y soterráneo para darle sus formas concluidas y artísticas. No es el pueblo quien *crea*, es quien *ordena* —que es lo importante—; los poetas no hacen más que obedecer; obediencia que no acata órdenes superiores de una previa «legalidad» estética, sino la propia imposición íntima formada, eso sí, con todo el rumor del «pueblo» que en sus bardos se hace evidente.

Es aristocrático el ademán, el gesto, la voz; es popular el nervio que mueve aquel ademán, que condiciona aquel gesto, que da color a aquella voz. Vieja historia de arte que se repite, dentro de las ibéricas fronteras, desde el juglaresco *Mío Cid* hasta el fino artificio de Juan Ramón Jiménez, hasta el verso más alquitarado de Aleixandre.

Así resulta inexplicable que un crítico tan sutil y generalmente justo como fue don Juan Valera dijera que las *Rimas* eran, como ya lo

apuntamos, *un ayuntamiento monstruoso de los «lieder» alemanes con las seguidillas y coplas de fandango andaluzas*.⁸⁷ Inexplicable porque ese aire sutil de la estrofa becqueriana —al fin y al cabo el *lieder* es, también, una forma popular— no hace sino condensar, como en aristocrática esencia, lo que sube en vaharada caliente de la emoción popular de coplas y fandangos; en resumen, lo mismo que hicieron, a su tiempo: Santillana, Lope y Meléndez Valdés, para citar tres siglos de historia literaria en tres nombres significativos.

Cossío⁸⁸ recoge la agresiva sentencia de Valera: *Hay —dice— mucho dramatismo, mucho ardor meridional, mucho «cante jondo», en las «Rimas»*; pero, más en la corriente de los que han reivindicado la poesía de Bécquer, aclara en seguida: *Su atmósfera entonces no es la niebla, sino la luz; pero cernida y palpable, borran-do, como aquélla, con el danzar de sus perceptibles átomos luminosos, el contorno preciso, la línea segura*, que es, precisamente, el arte personal, lo aristocrático escindido y puro sobre la materia popular.

Porque Bécquer sabía muy bien cuál era «su»

87. Cita de Díaz Plaja en *La poesía lírica española*, ed. cit., pág. 332, nota 1. Ninguno de los dos críticos más eminentes del siglo XIX español tiene para Bécquer un estudio detenido y específico. Valera, quien en su *Poesía épica y lírica en la España del siglo XIX*, estudia a tan nobilísimas nulidades como Don Juan Florán, Marqués de Tabuérniga, lo despacha con dos páginas desabridas. Tampoco mereció atención muy especial de Menéndez y Pelayo, el cual, sin embargo, perspicaz como siempre, incorpora las rimas VII y LXXII a su colección de las *Cien mejores*. Era la época en que Bécquer pasaba por poeta «cursi» y «de salón», «de abanico». Tuvo que llegar el no-vecentismo para poner de nuevo a su verdadera luz la lírica becqueriana.

88. Op. cit. (N.º 43), pág. 315.

pueblo, como lo han sabido, por genial intuición, todos los grandes poetas españoles. Es posible que dada la educación romántica haya sentido el «fetichismo» de lo *popular* y haya estimado en más de lo correcto su poder creador, pero, con todo, son sus propias palabras las que nos dicen hasta qué punto y con qué limitaciones el ímpetu popular es hábito para la obra de arte.

Felizmente, su prosa, para este caso, nos ofrece un documento inapreciable: el *Prólogo* que escribió destinado a *La soledad*, colección de «cantares» de Augusto Ferrán y Fornés. Figura hoy olvidada y apenas conocida en su tiempo, es la de Augusto Ferrán una de las más curiosas de aquella bohemia romántica española: muchacho de familia acomodada, había estudiado en Munich empapándose de la poesía subsecuente al primer romanticismo alemán y, especialmente, de Enrique Heine, a quien trajo a España cuando lo divulgó el entonces ya famoso Eulogio Florentino Sanz. A imitación de los *lieder* de *Intermezzo* publicó dos libros de cantares andaluces: *La soledad* y *La pereza*, pero una intemperancia contumaz que lo corroía desde joven dejó en flor su graciosa facilidad literaria y lo arrojó a una vida de vagancia, pobreza y desesperación. Huyendo más de sí mismo que de los hombres, embarcó para Chile en 1872. Atacado de demencia alcohólica volvió a España, y, en 1880, encerrado en el manicomio de Carabanchel, murió sin dejar casi rastro de aquel su

desordenado paso por la tierra.⁸⁹ Sin embargo, su nombre subsiste porque va ligado, circunstancialmente, al nombre de Gustavo Adolfo Bécquer. Había oído hablar de él en París y quiso conocerlo. Trabaron pronto una estrecha amistad. Ferrán, como Gustavo, estuvo en Veruela buscando, también, un inútil reposo para sus males; como el poeta de las *Rimas*, tenía esa melancolía incurable del vivir sin asidero con la realidad; siempre la frustrada esperanza de encontrar lo que ellos mismos no sabían en qué consistía ni cómo debía de ser:

*Yo no sé lo que yo tengo,
ni sé lo que a mí me falta,
que siempre espero una cosa
que no sé cómo se llama.*

dice uno de los cantares de Ferrán, con el mismo diapasón de la incertidumbre becqueriana. No es extraño que, al publicar Ferrán sus «cantares», Bécquer escribiera la página admirable que iba a servirles de prólogo. Había algo de mutua predestinación en vidas tan semejantes.

Los *cantares* de Ferrán son la copia más fiel y menos retocada de la espontánea dicción popular, del mismo modo que luego, con más erudición, pero igual conciencia, lo fueron las colecciones y los ensayos de Rodríguez Marín. Agua que fluye directamente de la fuente viva, del hontanar puro. No son colección, sino «pas-

89. Véase, para más detalles, Juan López Núñez: Op. cit. en estos estudios (págs. 57 a 60).

tiche», mas tan sentido y bien hecho que bien pudieran confundirse con la versión original:

*Compañera, yo estoy hecho
a sufrir penas crueles;
pero no a sufrir la dicha
que apenas llega se vuelve.*

En eso superan al mismo ensayo de *Intermezzo*, porque en el *lieder* de Heine se nota, a veces en demasía, el *retoque* pulcro del artista.

A pesar de la teoría romántica sobre el supervalor de la creación popular, Bécquer, al escribir el prólogo para estos cantares que parecían confirmarla, supo muy bien establecer sus justos límites con palabras, *palabras insuperables* según Díaz Plaja,⁹⁰ que, todavía hoy, pueden citarse como verdadera teoría literaria:

Tres son los tiempos de esta teoría: comienza por establecer la diferencia entre la poesía culta, técnica y la simple emanación espontánea y natural: *Hay —dice— una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y los conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.*

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda

90. Op. cit., pág. 333.

de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta; adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas.

En seguida la conclusión romántica: ...la poesía popular es la síntesis de la poesía;

e inmediatamente la aclaración de su verdadera posibilidad estética: El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones.

Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época.

El forjó esa maravillosa epopeya celeste de los dioses del paganismo «que después formuló Homero».

El ha dado el ser a ese mundo invisible de las tradiciones religiosas, que puede llamarse el mundo de la mitología cristiana.

El «inspiró» al sombrío Dante el asunto de su terrible poema.

El dibujó a Don Juan.

El «soñó» a Fausto.

El, por último, «ha infundido su aliento de vida» a todas esas figuras gigantescas «que el arte ha perfeccionado luego», prestándoles formas y galas.

*Los grandes poetas —concluye—, semejantes a un osado arquitecto, han recogido las piedras talladas por él, y han levantado con ellas una pirámide en cada siglo.*⁹¹

No es, pues, por lo subrayado puede verse, la teoría del romanticismo germánico (Grimm, Wolf, etc.), del pueblo creador insuperable, espontáneo y colectivo; es sí la verdadera noción española del pueblo *inspirador*, plancton inmenso y eterno de alimento estético, que se asimila, se purifica, se hace en la *creación individual* del artista. Tierra ineludible de toda belleza que sólo aguarda para florecer la mano hábil y generosa que sepa cultivarla. Aristocracia del talento que sólo podrá serlo si sabe escuchar el latido de los más hondos sentimientos populares.

27. Ensayos folklóricos

Ya anotamos oportunamente (párrafo 12) el alcance relativo que la palabra «folklore» tiene en Bécquer. Por su tiempo comenzaban los primeros ensayos sistemáticos sobre esta disciplina de las ciencias del espíritu; no podía haber en

91. Hasta por este sentido popular, negarle a Bécquer su *españolismo* como algunos «germanistas» lo han pretendido es sencillamente un absurdo. Benítez (*Bécquer tradicionalista*, Ed. cit., pág. 47) habla de su *fuerte nacionalismo*, y es verdad; aunque liberal en el pensamiento —un liberalismo muy retenido— su *tradicionalismo* se nos aparece indiscutible y casi dramático. Benítez sitúa muy bien la posición política y religiosa del poeta en su citado volumen (Cap. I, *Bécquer y la política de su tiempo*). (Ver más adelante nuestras breves consideraciones sobre el *problema axiológico* en Bécquer).

él un concepto definido acerca de tal asunto, y, por supuesto, ni siquiera emplea la hoy resobada palabra que se lanzaba, en inglés, aproximadamente durante aquellos años.⁹²

Lo que las ediciones modernas de Bécquer incluyen bajo este nombre científico —y aun no estabilizado, además— son una serie de apuntes, notas y observaciones sobre tipos, costumbres y paisajes de los pueblos españoles.

Tal faena comenzaba a popularizarse, en España, como una consecuencia del movimiento romántico: la colección pintoresca de Mesonero Romanos: *Panorama matritense*, apareció entre 1832 y 1835; las *Escenas andaluzas* de El Solitario (Estébanez Calderón) en 1847, y perduraba el motivo cuando Fernán Caballero —que ya había intentado rasguños en *La Gaviota* (1849)— publicó sus *Cuadros de costumbres*, hacia 1862. Es, poco más o menos, la época en que Bécquer escribía notas, aderezadas con la magia de su prosa encendida.

Pero, en Bécquer, puede rastrearse algo más que la simple descripción pintoresca de cuadros y costumbres, que es característica de los escritores antes citados. Es un intento, todavía balbuciente, de encontrar las raíces vivas de España. No es sólo el placer literario romántico de complacerse mediante la nota de color, estímulo para una nueva experiencia estética; es la con-

92. Según cita Cortázar en su *Bosquejo de una introducción al folklore* (Universidad de Tucumán. Secc. Folk., Publ. II, 1942, pág. 15), fue el arqueólogo inglés William John Thoms quien por primera vez acuñó el nombre *Folklore*. Thoms vivió de 1803 a 1885.

ciencia, todavía vaga, pero presente, de que esas costumbres, esos paisajes, ese ser vivo de la *tradición* significaban un aliento nacional, un rasgo ineludible en la esencia de lo español.

Claro que, para que esta interpretación tuviese causa urgente de manifestarse, España debía sufrir una herida grave en su sensibilidad. Fue lo que ocurrió con la llamada «generación del 98». Sus hombres, después del colapso antillano y filipino, se lanzaron por lo más hondo de la vida española, tratando de buscar su verdadera fuerza viva; no el «pintoresquismo» hechizo y exportable, sino lo recóndito y real; lo eternamente presente en la «conciencia» de la nación: por eso Castilla, la vieja, la de las gestas, recobra su puesto de madre nutricia; por eso Azorín viaja por los pueblecillos más humildes buscando de auscultar su respiración más profunda.

Bécquer está más cerca de éstos que de aquéllos. No es la bonhomía de Mesoneros, ni la ingenuidad de El Solitario, ni siquiera el dramatismo femenino de Cecilia Böhl; es algo más fuerte y consciente. Es *ver* lo español en el mismo pueblo. Es *sentir* la tradición.

La tradición —dice— es un elemento importantísimo y del cual no puede prescindirse del todo, so pena de caer en un escepticismo acaso más peligroso que la misma credulidad. Lo que precisa es saber desembarazar la tradición del follaje de exageración que la adorna y la ofusca; lo que falta es ir a respirar su atmósfera

*en los lugares en que nació y vive aún en la fantasía del pueblo, y poder apreciar los quilates de verdad que encierra, adquiriendo el convencimiento de la intuición que se siente, aunque no se razona, y hace tanto peso en el ánimo como el más auténtico de los comprobantes.*⁹³

Y en una de sus *Cartas*⁹⁴ había anunciado: *Ya que ha llegado la hora de la gran transformación, ya que la sociedad animada de un nuevo espíritu se apresura a revestirse de una forma, debíamos guardar, merced al esfuerzo de nuestros escritores y nuestros artistas, la imagen de todo lo que va a desaparecer, como se guarda después que muere el retrato de una persona querida.*

Y así caminó todos los atajos del «pueblo», anheloso por fijar esas esencias que se desvanecían: Avila, Toledo, Sevilla. Es el itinerario de los hombres de la España «del 98». Dibujos y esquemas forman ese aporte «folklórico» becqueriano, que hoy, todavía, leemos con fruición, porque no es sólo la plástica de una anécdota, de un perfil, de un color, sino, tras de todo eso, el secreto vibrar de una patria que tan hondamente sentía aquel espíritu exaltado y visionario.

93. «Solar de la casa del Cid». Ed. Gil, pág. 698.

94. Carta IV, Ed. Gil, pág. 581.

28. Posibilidades filosóficas en la prosa de Bécquer

El *homo oesteticus* del psicólogo alemán Eduardo Spranger,⁹⁵ sobre todo el tipo incurso dentro de la modalidad romántica, es, quizás, la figura modelo más aproximada a la naturaleza de Gustavo Adolfo Bécquer: *Así como el ocasionalista —dice— considera todo propio actuar pecaminoso, eludiéndolo en virtud de la divina causalidad, del mismo modo se evade el romántico, pero no en Dios, sino en la libertad de su fantasía*, y agrega en seguida: *En virtud de una simple reversión, el sujeto reconoce como mundo lo que él mismo ha creado.*⁹⁶ Extremado el análisis del propio Spranger, Bécquer caería dentro de la modalidad «expresionista» —*el mundo subjetivo del «sentimiento» sobrepasa hasta el extremo de suplantar a las objetividades*— que sólo va trasuntando, sobre el panorama del acaecer, la verdad de su propio universo.

Esta es la esencia de la psicología de Bécquer, su temperamento personal, su fisonomía. Así pasó a través de la *realidad* sus «realidades», confundiendo unas con otras, desgarrando en las aristas exteriores la frágil entelequia de una construcción interior, hecha de posibilidades, de esperanzas, de ilusiones, de nada...⁹⁷

95. Eduardo Spranger, *Lebensformen*, 1930. Ed. «Revista de Occidente», Madrid, 1935.

96. Op. cit., pág. 204.

97. Bécquer hubiera sido: para Ribot, un «contemplativo»; para Malapert, un «emotivo melancólico»; para Binet, un «subjetivo»; para Jung, un

De ahí que arriesgar un esbozo de su «filosofía» sea intento lleno de aventura, casi condenado de antemano al fracaso. Espíritu tan poco *teorético*, tan desligado de la verdad como supremo fin objetivo, su especulación, necesariamente, contendrá muchas fallas y lagunas. Así es, en realidad; por lo tanto, no nos será posible dar un «sistema». Quizás la palabra *filosofía* sea demasiado estricta y hubiese convenido, mejor, utilizar el moderno y antipático «ideario», pero lo que aquí se ensayará, más que una imposible exposición sistemática de una cosa inexistente, es entresacar las «intuiciones» de Bécquer y sus principales reflexiones aisladas sobre los eternos enigmas.

El mismo carácter fragmentario de aquella prosa, destinada a cosa muy distinta que a la meditación filosófica, obliga a rebuscar estas reflexiones por entre un magma poético, fantástico, retórico, que las esconden y las desfiguran como entre escorias coloreadas, y es sólo conociendo todo el mecanismo de su vida y su arte como podemos vislumbrar, tras de esas materias, la idea palpitante y esencial.

Por lo pronto, Bécquer vive una época mustia y apagada para la filosofía española. Su hacer activo puede contarse solamente a partir de 1855. La madurez intelectual, para vida tan breve, a los veintiocho años, en 1864, durante el volun-

«introvertido sensitivo»; para Kretschmer, un «esquizotímico»; para Jaensch, un «integrado totalmente introvertido»; para Pende, un «taquipsíquico», y para Mikhailovsky, un «tipo ideal». Ya queda fijado en la clasificación espiritualista de Spranger.

tario destierro en Veruela. Le quedaban, entonces, seis años de existencia. Por estas fechas, estaba España atravesando la angustia racionalista. Cuando, durante el siglo XVIII, se consumieron las últimas reservas de la filosofía ascética y mística trascendentales, que habían sido un verdadero aporte fundamental para la historia de las ideas, ningún otro elemento se incorporó a aquel patrimonio filosófico. La recia figura del padre Feijoo, con todo el respeto que su ingente labor merece, es más la de un expositor que la de un creador. Es un compás del enciclopedismo sin ningún acorde nuevo, y un permanente intento, abrumador, siempre peligroso, de acordar el racionalismo de los Condillacs y de los D'Alemberts al espíritu de la vieja filosofía peninsular.

Bécquer, sin duda, debió conocer el inmenso prestigio de que disfrutaba su contemporáneo, el padre Jaime Luciano Balmes, muerto en 1848,⁹⁸ pero ni una vez siquiera, que yo recuerde, lo nombra en sus escritos, tan ajeno estaba el soñador poeta a la pura reflexión abstracta, y tan poco le interesaría el neotomismo del autor de la *Filosofía fundamental*, así como su noble anhelo de acercarse a las nuevas corrientes del pensamiento moderno para aclimatarlas en el

98. El padre Balmes gozó de extraordinario predicamento no solamente en su patria, sino, asimismo, en el extranjero, especialmente en Alemania, donde hasta se fundaron algunas instituciones bajo el predominio de sus ideas filosóficas y educacionales. También son presumibles en el pensamiento becqueriano influjos de Lamennais y del verbo ardiente de Donoso Cortés. Un cristianismo idealizado y humanitario en quien, repetimos, razonaba más como poeta que como filósofo dialéctico.

suelo de España: la psicología de la experiencia, la refutación a Augusto Comte, la necesidad del análisis, etc., que propugnaba, a través de *El Criterio*, su libro de divulgación, el sabio prelado.

¿Cómo entonces, comprobada esta indiferencia, hablar de una filosofía becqueriana? Ya hemos dicho que no se trata de explicar un sistema. Se trata de una inquietud distinta: de gérmenes de ideas. Por los años en que Gustavo Adolfo vive sus emociones artísticas más intensas, los románticos españoles comenzaban a sentir el hálito del pensamiento hegeliano. Lástima fue que éste les llegara a través de las logomaquias y adornos retóricos de Carlos Cristián Federico Krause. Me parece muy extraño que Bécquer, recién llegado a Madrid, incorporado pronto a la vida periodística y a los mentideros y corrillos de la corte, no tuviera noticia de la moda filosófica que por aquel entonces, de 1854 a 1867 aproximadamente, desparramaba con un éxito más mundano que científico la cátedra de Sanz del Río, divulgador de Krause y casi, y hasta sin casi, el inventor del *krausismo* en España. Sin embargo, ni en sus páginas de reflexión, ni en sus apuntes del Madrid de entonces, aparece una sola vez el nombre del pensador alemán, ni la figura del ilustre propagandista.

Y esto lo salvó a Bécquer. La mala del *krausismo* no es que sea una filosofía abstrusa ni de recorte, puesto que no es ni siquiera una filosofía; lo malo fue que se le adscribiera todo un

movimiento de tipo liberal y racionalista que, no solamente difundió una ideología secundaria, sino que ni siquiera pudo pertrecharse con los sólidos fundamentos del verdadero racionalismo. El pensamiento de Krause, un si es o no culterano en la exposición, encandiló a los españoles en proporción directa a su ininteligencia, siguiendo con ello un gusto por el arabesco muy de la raza, pero quitó al movimiento seriedad y aplomo doctrinarios. Si Bécquer, de por sí poco ducho en la reflexión esencialmente abstracta, se hubiese dejado embaucar por los primeros embates de la plaga krausista, no es necesario ser muy zahorí para deducir a qué extremos hubiese podido llegar. Repito que lo salvó su indiferencia para estos asuntos.

Aquel espíritu quedó libre y cavó por cuenta propia. De ahí que toda la plana mayor del siglo XIX, muy atareada en hacer coincidir el sentido cristiano, que era la verdadera esencia del pensamiento español, con el seudopanteísmo krausista —los Azcárates, los Salmerones, los Alas, los Canalejas, etc.—, no pudiesen parar mientes en este muchachillo periodista, que seguía pergeñando leyendas de la Edad Media y escribiendo *versitos* octosilábicos.

Y, sin embargo, el joven periodista intuyó casi todos los problemas de la Metafísica y dejó algunos apuntes que hoy, todavía, se pueden leer con hondo provecho:

a) *El problema psicológico*: Para Bécquer el ser es un intermedio entre la Realidad y el

Sueño. Concede a este último una importancia que solamente la moderna escuela austríaca —con Freud y los freudianos— ha sabido otorgarle. No llega, superfluo parece decirlo, a las penetraciones sexuales de estos últimos, pero ya es bastante que, sin desvaríos románticos, anote tres o cuatro pensamientos fundamentales.

Obsérvese, por ejemplo, que cuando Bécquer le hace decir al Sueño en *El caudillo de las manos rojas* ...*me diste el ser para que sirviera de eslabón invisible entre lo finito y lo infinito, entre el mundo de los hombres y el de las almas*,⁹⁹ está, prácticamente, intuido todo el «freudismo», porque lo que éste ha venido a decir, en resumidas cuentas, es que en el simbolismo de los sueños se desata al infinito todo aquello que, en lo finito de la acción humana, ha quedado recluso, detenido y frustrado por el imperio de lo volitivo;¹⁰⁰ de ahí que, en la misma leyenda, diga Bécquer, siguiendo su idea y de un modo que casi podría llamarse genial: *Los sueños son el «espíritu de la realidad» con las «formas de la mentira»*.¹⁰¹ Le faltó dar el paso de la escuela vienesa: la explicación de esa «mentira» como símbolo de una realidad preexistente,

99. Pág. 178, Ed. Gil cit. Todas las páginas de este párrafo, como las de todo el ensayo, se citan por la edición enunciada.

100. Freud y sus discípulos, con leves variantes, achacan todo este material frenado a las experiencias sexuales detenidas o fracasadas. Es lo que falta, naturalmente, en Bécquer. El punto es, sin embargo, ardientemente discutido. Ver J. V. Viqueira, *La psicología contemporánea*, Ed. Labor, N.º 241, Barcelona, 1930, capítulo VII, especialmente pág. 154).

101. Pág. 188.

conjurada por la educación, los hábitos, la reflexión, etc., pero el mecanismo en sí queda explicado cuando en la *Introducción sinfónica* escrita para prólogo de sus versos, en 1868 —pleno racionalismo krausista—, dice con maravillosa clarividencia: *El «sentido común», que es la «barrera» de los sueños...*, etc.¹⁰²

Al admitir ese trasmundo, entonces tesonera-mente negado como vieja patraña de alquimistas y agoreros, Bécquer se colocaba fuera del plano filosófico que comenzaba a imperar en su patria. Por eso, y aunque hombre del «siglo de las luces» encienda una bengala al fetiche del *progreso*, su instinto poético se refugia en el pasado, como ya vimos, y su ontología en un resignado fatalismo.¹⁰³

b) *El problema ontológico*: Bécquer no sabía, ni quería saber, que los krausistas de su tiempo buscaban en vano, dentro del eclecticismo de esa escuela, una conciliación entre los psicologistas y los ontologistas.

El sigue su propio camino: *...el hombre es un abismo de grandeza y pequeñez*¹⁰⁴ y toda su obra *Montes de arena que, como los de la gran llanura de Nepoul, asombran al viajero, y un soplo de huracán los arrebat*a.¹⁰⁵ El ser es la parte de un todo; un episodio minúsculo en la gran sinfonía de la creación. Nada. La misma

102. Pág. 51.

103. Véase la carta IV de la serie *Desde mi celda*, especialmente pág. 581.

104. *La Creación* (I), pág. 133.

105. *El caudillo de las manos rojas* (III, 15), pág. 178.

biografía de Bécquer era la negación del psicologismo voluntario: *Ya no somos —dice— los señores de la creación; sino una parte de ella, una rueda de la gran máquina, más o menos importante, pero rueda al fin, condenada, por lo tanto, a voltear y a engranarnos con otras, gimiendo y rechinando, y queriéndonos resistir contra nuestro inexorable destino;*¹⁰⁶ para agregar, en seguida, la bellísima imagen del microscopio, probablemente una de las más agudas, irónicas y profundas de la filosofía becqueriana: *Yo he visto con el microscopio una gota de agua, y en ella esos insectos (sic) apenas perceptibles, cuya existencia es tan breve, que en una hora viven cinco o seis generaciones, y he dicho, al mirarlos moverse: ¿Si creará ese bichejo que hace alguna cosa? Para afanarnos en el mundo —concluye— sería menester que nos pusieran una montera que nos tapara el cielo, de modo que la comparación con su inmensidad no hiciera tan sensible nuestra pequeñez.*¹⁰⁷

c) *El problema gnoseológico:* Pero tiene el hombre una ingente grandeza en su propio espíritu inmarcesible. En esto, sin saberlo, era Bécquer un hegeliano de la extrema derecha para quien todo queda concluso y limitado dentro del ser ideal. El conocimiento es intuición y la idea pura e intacta la única verdad: *Guardo sí, en mi cerebro, «escritas como en un libro*

106. *La pereza*, pág. 492.

107. *Id. Id.*, pág. 493.

*misterioso», las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria, hasta el instante en que puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica. No se puede decir mejor. Las palabras «impresión» y «sensación» podrían hacer pensar en un *sensualismo* cognoscitivo, pero bien se entiende que esto no basta; eso es sólo un peldaño, el borrador del conocimiento, que no han podido negar ni siquiera los más avanzados filósofos de la intuición pura; mas el verdadero «llegar a la verdad» está en el momento en que esa «sensación» queda fecundada por el «impulso», el «élan», diría Bergson, subjetivo.*

De aquí que la *idea* y solamente la *idea* sea la verdad íntegra, neta, esencial. Todo conducto material la empobrece y la desfigura. Es como una nota preliminar de la futura especulación bergsoniana, tomada del romanticismo hegeliano, que Bécquer quizá no había leído,¹⁰⁸ pero que fácilmente intuía por estar en el mismo diapasón espiritual: *Santas ilusiones*, «sensacio-

108. El arreglo, más bien que traducción, de Bénard de la *Estética* de Hegel apareció, en Francia, en 1855. (Conf. Menéndez y Pelayo *Ideas Estéticas*, *El siglo XIX*, Cap. V, tomo XI, Ed. Glem cit., pág. 78, en nota). La divulgación verdadera de la filosofía de Hegel, en España, es bastante posterior a la muerte de Bécquer.

nes purísimas»,¹⁰⁹ fantasías locas, ideas extrañas, «todos los misteriosos hijos del espíritu», son, apenas nacen, cogidos por «la materia», su estúpido consocio, y expuestos desnudos, temblorosos y avergonzados a los ojos de la multitud ignorante.¹¹⁰

d) *El problema lógico*: Alguna vez, sin embargo, esa idea debe pasar al mundo sensible. El «espíritu absoluto» debe cederse en la naturaleza. No hay más camino que *la palabra*: pero, como ya vimos, ésta es la gran traidora: todo lo desfigura, lo aniquila, lo destiñe. Por eso el problema lógico en Bécquer —como buen poeta de la escuela romántica atemperada, casi del postromanticismo— no se plantea ni resuelve. La palabra ha perdido virtud, porque no es la idea ni siquiera su expresión viva, incisiva. Es un símbolo de combinaciones falsas, un rudimento de la Realidad. Menos que nada, porque puede ser negativa y perniciosa. Eso explica su brevedad expresiva; la ausencia de especulación formal en todo el curso de su prosa. Explica la esencia de aquella lírica corta, estremecida, nerviosa, porque *nunca se vierte la idea con tanta vida y precisión como en el momento en que ésta se levanta, semejante a un gas desprendido*,

109. Bécquer no es, claro está, un intuitivo absoluto, tipo Croce; por eso es natural que, dentro de su atmósfera del primer positivismo, conceda limitada participación, para el conocimiento a los agentes del mundo exterior como «inductores», diríamos así. De ahí sus tibias concesiones: *Las obras de la imaginación tienen siempre algún punto de contacto con la realidad* (*La mujer de piedra*, pág. 423). *La inteligencia vive en un medio intelectual que no puede cambiarse de improviso sin que experimente alguna perturbación* (*Semana Santa en Toledo*, pág. 750).

110. *La pereza*, pág. 493.

*y enardece la fantasía y hace vibrar todas las fibras sensibles cual si las tocase alguna chispa eléctrica.*¹¹¹

Por lo mismo, también, es Bécquer débil y vacilante en lo puramente metodológico, como tuvimos ocasión de apuntarlo al estudiar sus *Cartas literarias a una mujer*. La metodología es rigor y razón. Conducción verbal y encasillamiento de las ideas. Desrealización de la vida; instrumento, no creación. Bécquer *sabía hacer*; lo que no sabía, ni lo supo nunca, y, más aún, ni lo quiso saber, era *cómo se hacía*. El hubiera querido que ninguna palabra le hubiese muerto la emoción fragante de las ideas. Por eso dijo tan pocas, pero tan necesarias.

f) *El problema metafísico*: Bécquer cree en la existencia del alma. Es el motor. La Idea misma vuelta sobre sí. La verdad y la vida. Las apresuradas lecturas hindúes prestan a este aspecto de su pensamiento cierto «nirvanismo» budista, poco congruente con su posición netamente cristiana, pero no hay que engañarse: es juego literario. La verdad está en que el poeta veía allí el último y definitivo refugio. Ya dijimos algo de esto en el párrafo 20.

Agreguemos ahora, únicamente, que *el alma es inmortal y perfecta*: ...cada día voy creyendo más, que de lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar ni un átomo aquí.¹¹² El alma

111. *Cartas literarias a una mujer* (II), pág. 654.

112. *Las hojas secas*, pág. 395.

es quien conoce y determina: *Hay momentos en que, merced a una serie de abstracciones, el espíritu se sustrae a cuanto le rodea, y replegándose en sí mismo, analiza y comprende todos los misteriosos fenómenos de la vida interna del hombre.*¹¹³ El alma, por último, es inescrutable: *El espíritu —dice— tiene una manera de sentir y comprender especial, misteriosa, porque él es un arcano; inmensa, porque él es infinito; divina, porque su esencia es santa.*¹¹⁴

Sus conceptos acerca de Dios y la religión ya fueron oportunamente señalados en el citado párrafo 20 y en el 21.

g) *El problema axiológico*: Queda por saber qué opiniones sobrenadan en la prosa becqueriana acerca de los valores. Bécquer no se cierra sobre una moral austera. Es comprensivo y tolerante. Más humano que Larra, es burlón, sin llegar al sarcasmo. Veía los errores, pero los sabía disculpar. El dolor le había enseñado mucho, y cuando punzaba demasiado quedaba el refugio del ensueño: la idea interior luminosa y perfecta.

Sobre el punto de vista político, se insinúa en él un socialismo cristiano que no llega a tomar cuerpo de doctrina. Lo estremece la desigualdad: *Francamente hablando*, dice como con cierto temor, *hay en este mundo desigualdades que asustan*; pero, a renglón seguido, se consuela pensando que muchas señoras princi-

113. *Cartas desde mi celda* (III), pág. 575.

114. *Cartas literarias a una mujer* (II), pág. 657.

pales y *con dineros* lloran sobre sus perlas y brocados y que, en cambio, las aldeanas del Moncayo, que acarreaban leña sobre los hombros a través de los riscos como si fueran bestias, solían reír casi siempre con risa alegre, retozona y confiada... y váyase lo uno por lo otro. Es una manera de pensar a lo poeta. El problema social no podía preocuparle porque era su propio problema, y él había sabido darle solución con la fuga hacia el trasmundo; con su habitual resignación estoica frente al dolor y la pobreza; rasgo de su carácter que confirman todos su biógrafos: desde Nombela a los contemporáneos.

Por eso escribió aquel sabroso y mahometánico artículo titulado *La pereza*, canto a la quietud absoluta, al *no ser* perfecto, único modo por el que el hombre puede reconciliarse consigo mismo y alcanzar la verdadera felicidad. Era su sueño, pero un sueño ya de despedida. El artículo¹¹⁵ está escrito en 1862; dos años después iría al Moncayo buscando la salud para aquel espíritu que ya se escapaba de la tierra.

Toda su filosofía es la del poeta lírico perfecto en el sentido hegeliano de resolución entre el Espíritu puro y la Naturaleza. *El Espíritu* —decía Hegel— *busca en la obra de arte la presencia sensible, pero justamente emancipada de la mera materialidad*,¹¹⁶ de ahí que lo bello natural sea,

115. Fue recopilado por primera vez por Fernando Iglesias Figueroa, op. cit.

116. Vide W. Moog, *Hegel y la escuela hegeliana*. En la colección «Los filósofos» de la «Revista de Occidente», tomo X, Madrid, 1931, especialmente págs. 315 a 319.

todavía, finitud, limitación, falta de libertad; *únicamente en lo bello artístico*, agrega el filósofo de Stuttgart, *es posible la realización de la libertad sobre sí mismo*. Plenitud de realización infinita en sí; por eso lo más alto era la poesía —el espíritu y su representación como señal de ella misma— y la poesía lírica su expresión más profunda, si no la más completa.

Pero Bécquer va más allá: el mundo infinito de los sueños; la fatalidad del ser y del existir; la idea como intuición pura, inmarcesible e irrepresentable; la dureza de la palabra y la finitud de la razón lógica; el misterio trascendental del alma y la única existencia de belleza en el foco de Dios; la humana desigualdad de valores y de cosas, la anarquía del mundo y de los hombres están diciendo siempre, a todas horas y como con un grito délfico de angustia, que no hay más verdad, más luz, más esencia que aquella que vive en nosotros mismos, pura, radiante y victoriosa, sin posibilidad alguna de manifestarse, de ser fuera de nuestro propio yo, en sí mismo replegado y solitario.

Y como él no buscaba la conciliación de los contrarios, que tortura a toda la metafísica hegeliana, se resignó a esa soledad, y edificó un palacio de ilusiones donde se instaló para vivir, mientras esperaba la muerte de la materia, sabiendo que:

*La gloria y el amor tras que corremos
sombras de ensueño son que perseguimos.
¡Despertar es morir!*

29. Originalidad de la prosa

Desde hace unos cuantos años se viene discutiendo la originalidad absoluta de Bécquer, por lo que a los versos atañe especialmente. Varios han sido los críticos que en esto han tomado parte, hasta que Dámaso Alonso, con el famoso artículo de *Cruz y Raya* —incorporado luego a su tomo sobre *Poesía española* de la «Revista de Occidente» (Madrid, 1944)—, hizo un prolijo resumen de estas supuestas o verdaderas influencias de otros poetas sobre Gustavo Adolfo.

De tales influencias podemos aislar las siguientes:

1) la de Heine: salvo el caso de la rima XVI del *Intermezzo*, tomada, quizás, por Bécquer para su *Una mujer me ha envenenado el alma*, poesía no recogida en las *Rimas* generales sino, posteriormente, por la colección de Fernando Iglesias Figueroa, el resto es de apreciación vaga e imposible de acreditar un solo caso concreto;¹¹⁷

2) la de Musset: desde 1907, Olmsted ya había señalado la similitud de la rima VII con unos versos:

117. La *generación de los buscadores de fuentes*, como tan graciosamente la llama Hatzfeld en sus *Estudios sobre el barroco*, se ha esmerado, especialmente con las *Rimas*, en esta tarea hasta lindar casi con el absurdo. Al nombre de Heine cabe agregar los de Blest Gana, Luisa Molina, Sáinz Pardo, Lamartine, Hölderlin, Goethe, Arolas, Hürger, Nerval, Mata, Dacarrete, Schiller, Quevedo, Dante, Espronceda, Ferrán, Ruiz Aguilera, Uhland, Calderón, Hugo, amén de otros que ya hemos nombrado y nombraremos. ¡Cómo me recuerdan estas *probanzas* la fábula de Mark Twain de los animales del bosque que visitaron el Museo de Antigüedades! (ver, para el caso, la abrumadora lista de «fuentes» en Díaz, op. cit., págs. 325 a 350).

Je suis dans un salon comme une mandoline
que dice Silvio en la escena IV de *A quoi revent les jeunes filles*, pero el mérito de la coincidencia se afloja bastante cuando, según testimonia el propio Alonso, en el estudio de Gamallo Fierros nos podemos informar que el tema, casi sin diferencia, viene desde Ossiam, Thomas More, Mme. Amable Testú, etc.;

3) la de lord Byron; bastante barata, puesto que es el mismo Bécquer quien nos informa —rima XIII— es deliberada imitación del romántico inglés, moda casi inexcusable de entonces;¹¹⁸

4) la de José María de Larrea, de quien, paladinamente, confiesa Alonso: *estamos frente al influjo más directo entre todos los sufridos por el autor de las Rimas* (pág. 296 de *Poesía española*), y es indudable que la rima V tiene bastante de un difuso poema del oscuro y romántico Larrea.¹¹⁹

Como puede apreciarse por el esquema precedente, los «influjo sufridos» son pocos, y éstos bastante problemáticos. No queremos decir con ello, sería superfluo, que Bécquer no haya recibido determinadas corrientes estéticas, y hasta

118. Similar fuente se adjudica hoy a las rimas XXI, XXXIX, LIII y LXXV. Ya puntualizamos —siguiendo a Benítez— el posible influjo del *Cain* de Byron sobre un tema de *El caudillo de las manos rojas*.

119. El mismo rastro del aludido poema de Larrea: *El espíritu y la materia*, se ha creído encontrar en las rimas II, III, VIII y LXXV. Como la temática de estas rimas refieren sacudimientos muy hondos del alma del poeta, y, además, responden, en lo esencial, a ideas muy corrientes durante el momento romántico, no creemos tan decisivo el influjo directo de Larrea. Sería cuestión de preguntarse si a Bécquer no se le hubieran ocurrido parecidos interrogantes y exclamaciones de no haber existido el texto de *El espíritu y la materia*.

que ciertas *formas* literarias no hayan contribuido a su formación; pero es indudable: éstas no determinan, en absoluto, una «creación Bécquer»; no nos dicen que, sin ellas, Bécquer hubiese dejado de existir literariamente. Sólo prueban que las *ideas* están en el ambiente, forman una atmósfera intelectual y sentimental y es difícil, aun casi sin conducto físico, no florezcan al mismo tiempo bajo distintos climas y en variados meridianos.¹²⁰

El asunto es aún más espinoso para la prosa. Tan descuidado fue este sector de la obra becqueriana que no hay ningún estudio sobre sus posibles conexiones con los temas dominantes durante la hora romántica.¹²¹ Sin pretender dar por exhausto el problema, vamos a destacar algunos puntos generales:

1) *Las Leyendas*: En nuestros párrafos 10,

120. Ver nuestro párrafo 3, nota 1, y párrafo 8, nota 3. Reconozco que yo mismo, llevado de la costumbre que me imprimió, sin remedio, mi educación universitaria —la edad de oro de «las fuentes»— quizá me haya dejado arrastrar por la manía, mas quede constancia que, en todos los casos, mis anotaciones, exactas o no, se hacen para demostrar o una difusión temática o una especie de atmósfera literaria —«epocal», hemos dicho— nunca con el ánimo de establecer vínculos problemáticos de una relación de causa a efecto.

121. Hoy contamos ya —1972— con el varias veces citado y erudito estudio de Rubén Benítez: *Bécquer legendario*, pero aun dado su incuestionable mérito, fruto de ingentes lecturas y no poca perspicacia, en muchas ocasiones no alcanza a puntualizar ninguna *fuentes* concreta y *determinante*, particularmente cuando se trata de las leyendas —quizá hecha la excepción de *El caudillo de las manos rojas*—, sobre los relatos de Gustavo Adolfo. Lo que sí esclarece —y desde luego es muy importante— es su aproximada vinculación con mitos o consejas del acervo común popular en España y en el resto de Europa. Repetimos, se prueba una atmósfera legendaria y de fondo común, pero muy espaciadamente la posibilidad directa de una *imitación*. La encuentra sí, y manifiesta, en *La historia de los templos de España*, según apuntamos; escasamente en las leyendas —reiteramos— porque de hecho son *temas mostrencos*, y lo que importa es *la forma* con que Bécquer los anima, y nada o sólo tangencialmente se ocupa del fundamental testimonio de las *Cartas*. Sobre las leyendas —como análisis de contenido y estilo— es hoy, asimismo, de singular utilidad y mérito el también varias veces citado estudio de M. García-Viñó.

II, 12 y 17 hemos puntualizado suficientemente algunos de los posibles gérmenes de estos ensayos becquerianos. Si, como también quiere Hendrix, Bécquer tomó de Musset la rima VII, es posible que de este autor encontremos un resabio en la coloración de sus leyendas, pero, más que del Musset poeta, del Musset autor dramático de la primera época, del Musset de *Fantasio*, por ejemplo.

Nada específico, salvo los tonos generales ya expuestos, podría establecerse de los autores entonces en boga para este género literario: el citado Musset, Mérimée, Hoffman, Heine, Ch. Nodier, etc.¹²²

Y mucho menos en cuanto al estilo propiamente dicho, porque sabemos que Bécquer no sigue el tono de la prosa romántica y que, dentro de ella, tanto para su patria como para el extranjero, supone una serie de notables atisbos precursores.

2) *Los ensayos*: Uno de los más curiosos de Bécquer: *La pereza*, citado y comentado en nuestro párrafo anterior, puede tener algunos antecedentes concretos dentro de la poesía romántica. Claro que conviene anticipar era éste un tema mostrenco de la posición filosófica, especialmente ética, del romanticismo: la idea desesperada del mundo, del escepticismo radical como punto de partida conducía a esa aspira-

122. Es imposible puntualizar, en la prosa de Musset, nada concreto que se refleje en Gustavo Adolfo; es indudable, sin embargo, las envuelve una especie, diríamos, de aire de familia.

ción al nirvana, al abandono contemplativo y al reniego de la acción que, con más o menos intensidad, es nota característica desde el tras-humante Byron al lujoso e infatigable Víctor Hugo.

No es, pues, que Bécquer haya tomado un asunto de otros autores precedentes. Es un *motivo* de la época, pero, entre sus pares, fue tratado, casi con la misma filosofía, antes de que él lo abordara en el ensayo de 1862.

Keats entre sus *Odes* de 1819 tiene la conocidísima *Ode on indolence*, donde podemos leer:

*And for tath poor Ambition! it springs
from a man's little heart's short fever-fit,*

y dice Bécquer: *para afanarnos en el mundo, sería menester que nos pusiesen una montera que nos tapara el cielo, de modo que la comparación con su inmensidad no hiciera tan sensible nuestra pequeñez.* No sé, carezco del dato, cuándo se divulgó Keats en España.¹²³ Probablemente por traducciones francesas quizá anteriores al ensayo de Bécquer, pero es notorio cómo se superponen las ideas, ya que no la forma: *afanarnos en el mundo — poor Ambi-*

123. Curiosamente, Keats no ha sido señalado en ningún caso como «fuente» de las *Rimas*. Musset, en cambio, de quien en seguida nos ocuparemos, a más de la famosa coincidencia de la rima VII —con la que Everest Ward Olmsted levantó la perdiz en esto de las «fuentes» becquerianas con su edición del poeta para estudio del español: *Legends, Tales and Poems*, Boston, 1907—, ha sido favorecido como inductor de las rimas IX (Díaz) y XLIII - XLIX (Olmsted), si bien, en estos últimos casos, Alonso confiesa ser una imitación que no aparece por ninguna parte (ver la reproducción del citado artículo de Cruz y Raya en *Ensayos sobre poesía española*, «Revista de Occidente», Buenos Aires, 1946, especialmente la pág. 289, nota 22). Asimismo, ver Díaz (op. cit., pág. 340, sobre la rima IX).

tion; nuestra pequeñez — from a man's little heart's. Y aun más:

*O, for an age so shelter's from annoy,
that I may never know how change the moons,
Or hear the voice of busy common? sense!,*

y Bécquer: *Dichosa edad y dichosos tiempos aquellos en que el hombre no conocía el tiempo (I may never know how change the moons),* porque no conocía la muerte, e inmóvil y tranquilo (*shelter's from annoy*) gozaba de la voluptuosidad de la pereza..., etc.

Vengamos ahora a 1842: Buloz, el director de la *Revue des Deux Mondes* no cesaba de criticar la pereza de Alfred de Musset; el poeta, para justificarse, envió la famosa *Sur la paresse*, cuyo tema general es el siguiente: si viviese el satírico Mathurin Régnier, ¡las cosas que podría decir de este mundo y de esta época!; pero, luego de pintarlas con la más agria precisión, concluye por decir que ni el mismo Régnier encontraría digno de su pluma todo aquello:

*Trop vain pour en pleurer, trop triste
pour en rire,*

y que él, en consecuencia, tampoco desea seguir escribiendo, con lo que advierte a su editor que, de ahí en adelante:

*...vous guérirez du soin que vous prenez
de me venir toujours jeter ma lyre au nez.*

No tiene, como se ve, el sentido filosófico que Bécquer da a su pereza; mas lo que interesa,

concretamente, son los versos 199 y 200 de la extensa poesía :

..., et que les paresseux
on été quelquefois des gens aimés des dieux,¹²⁴

porque Bécquer comienza su ensayo con estas palabras: *La pereza dicen que es don de los inmortales: en efecto, en esa serena y olímpica quietud de los perezosos de pura raza, hay algo que les da cierta semejanza con los dioses.*¹²⁵

No es, evidentemente, una novedad ese concepto divino del ocio, y fácil sería, quizás, pesquisarlo, sobre todo en los poetas orientales; mas no deja de ser interesante esa coincidencia en la misma idea de la «divinidad» o, por lo menos, de la satisfacción con que los dioses miran a los perezosos.

Finalmente, una de las colecciones de cantares andaluces de Ferrán —a cuya copia *La Soledad* había puesto prólogo Bécquer, como vimos en el párrafo 26— se llamaba *La pereza*.

Nada de esto quiere decir que Bécquer haya necesitado de posibles poetas orientales —tan del agrado de los románticos— de Keats, de Musset o de Ferrán para escribir su original y sabroso artículo, donde sus propias ideas filosóficas campean, según apuntamos, con tan graciosa lucidez; a lo más probaríamos cómo Bécquer pertenece ineludiblemente a una época de la cultura europea, y cómo, dentro de sus

124. Pág. 94 de la Ed. Hachette, Nueva York, 1941 (selección).

125. Ed. Gil. citada, pág. 490.

conceptos, sabía imprimirles un tono, un matiz, un signo de particular y penetrante originalidad.

Pero hay, todavía, un parentesco más notorio, también sobre un texto de Musset. Me refiero al poemita *A la micarême* del poeta francés y al ensayo *El Carnaval* de Gustavo Adolfo, de cuyos posibles contactos con Larra ya tuvimos oportunidad de ocuparnos en el párrafo 19. *A la micarême* corresponde a la colección de las *Poésies nouvelles*, de Musset, y debe datarse hacia 1838, más o menos; el artículo de Bécquer se publicó en 1866. Es curioso que ambos comiencen por una referencia a la estación del Carnaval:

De pauvre mois de mars il ne ...faut pas médire,
o esta otra versión:

*C'est dans le mois de mars que tente de s'ouvrir
L'anémone sauvage aux corolles tremblantes,*
y en Bécquer: *Para mí es primavera cuando el
aire templado y suave trae a mi oído armonías
extrañas envueltas en el perfume de las primeras
flores, etc.;* la semejanza es, en otros puntos, remota, pero sugestiva:

*Lorsqu'au bruit des canons dansait
la République,*

y dice Bécquer: *La política y el amor han tirado
ya los andadores; la Revolución y el can-cán
se pasean de la mano por la plaza y salones
públicos.*

Ambas piezas se apartan luego en sus respectivos temas: la danza (el vals), en Musset; as-

pectos varios del Madrid carnavalesco, en Bécquer; pero, sobre un motivo accidental, vuelven curiosamente a superponerse poema y ensayo: *Quand sur le Cithéron, la Bacchanale antique des filles de Cadmus dénouait les cheveux, on laissait la beauté danser devant les dieux*,¹²⁶ mientras Bécquer apunta de refilón, y un poco forzadamente en la economía de su artículo: *...abigarrado conjunto y confusión indecibles. Baco, en otro tiempo, no recorriera con más gusto la India en su carro de triunfador, que hoy pasean en el Carnaval su tirso de pámpanos por entre estos animados grupos que le rinden adoración con sus frecuentes libaciones. Sileno creería encontrarse en un coro de monjes, si las antiguas bacantes resucitaran para ocupar el lugar..., etc.*

Claro que puede ser todo coincidencia. El *Carnaval* era otro tema específicamente romántico. Como pocos se prestaba para ese doble juego de realidad y farsa, de dolor y alegría simulada, que fue una de las canteras más generosas de la escuela; pero, con todo, aunque la de Bécquer sea una voz más en el asunto, y por cierto no de las menos dramáticas y coloridas, es siempre interesante señalar los puntos de contacto que, al abordar el asunto común, tuvieron poetas de parecida sensibilidad, aunque no idéntica: lo que siempre es, en Musset, dolor de la carne y resignación sarcástica frente a las

126. Pág. 220, Ed. Grün, París.

desilusiones, es, en Bécquer, melancolía serena, ensueño poético y estremecido sentimiento frente al dolor del mundo y el propio dolor.

3) *Cartas literarias*: Tanto las que escribió en el monasterio de Veruela, como aquel cursillo literario dedicado a «una mujer», son, ciertamente, ideas de la filosofía romántica en general, pero muy personalizadas dentro de lo que llamaríamos «sistema Bécquer» (párrafo 28) y, en consecuencia, demasiado individuales y subjetivas para encontrarles con rigor antecedentes inmediatos.

4) Prólogo a *La Soledad*, de Ferrán: Dámaso Alonso sostiene, en el ya citado ensayo sobre las fuentes becquerianas, que este prólogo (ver párrafo 26), escrito cariñosamente para el libro del amigo entrañable, parafrasea las ideas sostenidas por Fauriel en su libro *Chants populaires de la Grèce*. Es posible, y la reproducción yuxtalineal así parece denunciarlo; pero tampoco debemos olvidar: las conclusiones que este prólogo sustenta eran comunes a la teoría estética del movimiento romántico, estaban en todas las conciencias, y, Bécquer pudo recogerlas de otras fuentes, máxime cuando, como tuvimos oportunidad de apuntarlo, en este prólogo Bécquer desenvuelve principios ya anotados en sus *Cartas*, modifica algunos otros corrientes con un tono muy personal, y no hace sino justificar lo que en la práctica, ya había hecho con la técnica y el procedimiento de sus *Rimas*.

Quiere decir, resumiendo, que así en el verso

como en la prosa es muy posible afirmar: aquí Bécquer coincide fragmentariamente, con éste o con aquél, pero rara vez en el verso, y mucho más raramente en la prosa, puede establecerse una coincidencia efectiva, directa y necesaria, una relación vital de dependencia entre un antecedente y un consecuente; son *formas* de ideas del tiempo, resonancias parecidas de un mismo acorde colectivo y «epocal», diríamos hoy; pero es indiscutible: cada vez que intentamos extremar el cotejo, Bécquer se escapa del encuadre y se define a sí mismo señero e independiente, porque, no sólo fue un gran poeta, un gran prosista de su tiempo, sino que, como varias veces lo hemos repetido, se anticipó con su genio a muchas soluciones estéticas del porvenir.

30. *La prosa después de Bécquer*

Así como es evidente la influencia enorme que las *Rimas* ejercieron sobre la poesía: basta citar al primer Rubén Darío, el anterior a *Azul*, y al uruguayo Zorrilla de San Martín, por no dar sino dos ejemplos notables americanos, este influjo fue casi insignificante en la prosa.

Hay varias razones para que esto ocurriera: en primer lugar, la prosa de Bécquer no fue suficientemente conocida y, además, en su misma patria, poco o nada gustada; en segundo lugar, la fama del poeta apagó la del prosista, y puede

decirse que hace sólo veinte o menos años que la prosa del autor de *Los ojos verdes* comenzó a ser valorada en su justo mérito, y aun, según hemos visto, hay quien sigue negándola; en tercer y último lugar, sus temas y su sentido poético trascendentales, su hondo ritmo inesperado solamente podían ser apreciados cuando una nueva sensibilidad poética creara el ambiente necesario para comprenderla.

Después de este fulgurar aislado, y notable en el promedio del siglo XIX, la prosa española sufrió un brusco descenso de temperatura poética. Se hizo gris, adocenada y provinciana. Quizás sea impecable como prosa académica, pero carece, en absoluto, de impaciencia artística. Es seca, esquemática, antivital.

El relato breve —tipo leyenda becqueriana— que en Francia gozó, durante el siglo XIX, de tan alto predicamento, que en él pueden inscribirse nombres como el de Mérimée —los relatos de *Mosaïque*—, como el de Musset —aquella maravillosa *Mouche*—, como el del propio Balzac —tal como aquel magnífico *Guillette*, que es todo un anticipo de la futura escuela del impresionismo pictórico—, hasta llegar a las novelas breves de Flaubert, a los poemas cortos en prosa baudelerianos y a las «nouvelles» maravillosas de Guy de Maupassant, fue, en España, de muchísimo menor mérito, ya que no llegan en fuerza poética, hondura de pensamiento, sugestión filosófica y gracia de estilo a ninguna de las páginas becquerianas, los tímidos ensayos

de Trueba, los *Cuentos* de Don Juan Valera, las novelas cortas de Alarcón, las mismas narraciones breves de Clarín —a pesar de su realismo agudo— ni los cuentos naturalistas de la Pardo Bazán.

Gustavo Adolfo se había llevado el secreto. La contraprueba nos la dan, con seguridad absoluta, los *Cuentos* de Valera. A pesar de la fantasía de *El pájaro verde*, de la poesía de *El Hechicero* o *El duende-beso*, de lo misterioso en *Garuda* o *la cigüeña blanca*, jamás llega a ese poder de encanto y trascendencia de Bécquer, porque Valera, cuando quiere poner emoción, sólo consigue ternura; cuando intenta ser poético, se transforma en erudito, y cuando busca el humorismo, sólo encuentra la sandunga andaluza. Los demás ni resisten la comparación con la gracia, la finura y la encendida poesía del escritor sevillano, a no ser que, como una consecuencia —a los dieciocho años de su muerte—, admitamos su influjo en la prosa de *Azul* de Darío —entonces muy empapado en el Bécquer poeta—, y, más lejanamente, en los primeros ensayos literarios en prosa de Salvador Rueda, Gómez Carrillo o Rodó.

España, siguiendo su vieja tradición, era tierra de la novela larga y prolija, donde descuella como un gigante la figura ciclópea y por tantos conceptos genial de Benito Pérez Galdós. Hubo de llegar el movimiento del noventa y ocho y la inyección del «modernismo» americano para

reencontrar ese secreto que, como dijimos, Bécquer se había llevado consigo.

Entonces sí la prosa hispanoamericana dio los relatos de *Azul*, los cuadros de Valle Inclán, los pormenores morosos y profundos de Azorín, la prosa estofada de Gabriel Miró, aquella delicia, tan becqueriana y tan nueva, de *Platero y yo*.

Bécquer murió en 1870; hubieron de pasar veinte años largos para que la prosa española volviera al encanto de aquel brillo inusitado y fugaz que el poeta supo darle en la miseria de un oscuro y atormentado vivir; veinte años para recuperar el conjuro de esa prosa poética que, en otros países de Europa, hacía las riquezas del neosimbolismo con los poemas en prosa de Oscar Wilde o el humorismo de Thackeray. Conjuro inefable que, en su aburguesado Madrid de 1860, ya había dicho con palabra alada el autor de *El caudillo de las manos rojas* o el pensador de las *Cartas desde mi celda*.

31. Saeta que voladora...

Tenía Gustavo Adolfo la seguridad de su genio:

*¡Sin embargo, estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro!;*

pero, a veces, lo agobiaba la indecisión:

*Saeta que voladora...
Ese soy yo, que al acaso
cruzo el mundo sin pensar
de dónde vengo, ni adónde
mis pasos me llevarán...*

Muy lejos fue la saeta de sus versos. Todavía se clava en los corazones para estremecerlos. Muy lejos iría la saeta de su prosa porque en ella puso el poeta de las *Rimas* una fuerza intacta, un duende desconocido, un llamado de inspiración tan nuevo, tan original y tan valiente que lo colocan en la categoría de los precursores.

Y la saeta de los precursores, si es verdad que se dispara antes que la de los otros flecheros, tarda mucho más en dar en el blanco; pero, cuando se clava, el impacto es tan seguro, tan fuerte, tan eficaz, que hace de indicador y señalero; y si hoy, y para siempre, nos conmueven las estrofas hondas y transparentes de su poesía, desde hoy, también, y para siempre, nos servirá su prosa —esa prosa que valida y confirma al poeta— de señal, de ruta, de signo anticipado en un nuevo renacer de la vieja, la rica, la noble forma española.

INDICE GENERAL

	<i>Págs.</i>
1. El poeta de las "Rimas"	1
2. Validación de la prosa... ..	2
3. Del poeta al versificador	5
4. La prosa, índice del verso... ..	8
5. Prosa europea (1815-1870)... ..	10
6. Ensayo de una clasificación	13
7. La leyenda, delicia romántica... ..	18
8. India, Judea, Germania y Castilla	23
9. Una "silly-symphony" de 1861	27
10. "Qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido"	31
11. Los temas del miedo	37
12. El material folklórico	44
13. Radiación poética de un estercolero... ..	48
14. Ser, tiempo y espacio. Romanticismo-surrea- lismo... ..	50
15. Alto en Sevilla, o la vida y la muerte	59
16. Intermedio	62
17. Poesía es aire que todo lo invade	62
18. Concebir-gestar-nacer	71
19. Bécquer y Larra, o el apremio inconfesado... ..	72
20. La soledad, el destino, el amor y la muerte en las cartas "Desde mi celda"... ..	76
21. Un poco de preceptiva... ..	86
22. Legislación e invitación	91
23. La sombra fraternal de Valeriano	93

	<i>Págs.</i>
24. Dos palabras sobre el impresionismo... ..	96
25. El segundo intermedio	102
26. Pueblo y aristocracia en materia de arte	103
27. Ensayos folklóricos	110
28. Posibilidades filosóficas en la prosa de Bécquer	114
29. Originalidad de la prosa	128
30. La prosa después de Bécquer... ..	138
31. Saeta que voladora... ..	141

TITULOS DE ESTA COLECCION

- 1.—UNIVERSIDAD 1969-1970 (RETORNO)
Alberto García Ulecia
- 2.—EL INTELLECTUAL Y EL TOREO
(Agotado)
Rafael Ríos Mozo
- 3.—ESE DIFÍCIL MUNDO DEL FLAMENCO
(2.^a edición)
Manuel Barrios
- 4.—NARRATIVA ANDALUZA: DOCE DIALOGOS DE URGENCIA
José Luis Ortiz de Lanzagorta
- 5.—SEVILLA INSOLITA
(2.^a edición)
Francisco Morales Padrón
- 6.—FOLKLORE DE LAS COFRADIAS DE SEVILLA
(2.^a edición)
Antonio Burgos
- 7.—ANDALUCIA, UN MUNDO COLONIAL
Alfonso Grosso
- 8.—LA NOVELA POPULAR EN ESPAÑA:
JOSE MALLORQUI
Juan Francisco Alvarez Macías
- 9.—SEVILLA, FORTALEZA Y MERCADO
(Agotado, próxima reimpresión)
Ramón Carande Tovar
- 10.—PERSPECTIVA SOBRE PIO BAROJA
Francisco López Estrada
- 11.—MISION DE LA PALABRA
M.^a de los Reyes Fuentes

- 12.—IMPRESIONES, RECUERDOS DE UN PAISAJE
José Asenjo Sedano
- 13.—CONVERSACIONES CON MANUEL HALCON
Juan de Dios Ruiz-Copete
- 14.—APROXIMACIONES AL TEATRO CLASICO
ESPAÑOL
Juan Antonio García Barquero
- 15.—NUESTROS HERMANOS Y OTROS RELATOS
Julio M. de la Rosa
- 16.—EL REALISMO Y LA NOVELA ACTUAL
Andrés Bosch y Manuel García Viñó
- 17.—SEVILLA DEL BUEN RECUERDO
Rafael Laffón
- 18.—RELATOS VANDALUCES
Carlos Muñiz Romero
- 19.—ANTOLOGIA POETICA
Rafael Guillén
- 20.—ESQUINAS Y CONVENTOS DE SEVILLA
(Agotado)
Santiago Montoto
- 21.—TECNICAS DEL RELATO Y MODOS DE NOVELAR
Feliciano Delgado León
- 22.—AZORIN, CIEN AÑOS (1873-1973)
14 autores (Recopilación José Luis Ortiz de Lanzagorta)
- 23.—CINE AQUI Y AHORA
Francisco Casado - Juan Fabián Delgado - José Gutiérrez y Rafael Utrera
- 24.—LAS HERMANDADES ANDALUZAS
UNA APROXIMACION DESDE LA ANTROPOLOGIA
Isidoro Moreno
- 25.—DE LA INVASION ISLAMICA AL ESTADO CONTI-
NENTAL (ENTRE LA CREACION Y EL ENSAYO)
Claudio Sánchez-Albornoz
- 26.—LA GUERRA HA TERMINADO
Manuel Barrios

27.—TAUROMAQUIA FUNDAMENTAL

Rafael Ríos Mozo

28.—SEVILLA: COMLOT DEL SILENCIO

Nicolás Salas

29.—HOY POR HOY

(1.^a Antología)

Alfonso Canales

30.—LA PROSA DE BECQUER

Arturo Berenguer Carisomo

PROXIMOS TITULOS

ORTO Y OCASO DE SEVILLA

Antonio Domínguez Ortiz

MANIFIESTOS DE CUBA

Roberto Pachón Larrazábal



El profesor argentino Arturo Berenguer Carisomo es Doctor en Filosofía y Letras y Abogado. Profesor titular consulto en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires y Profesor de Literatura Española en la Universidad de El Salvador (Facultad de Historia y Letras). De entre sus numerosas publicaciones, entresacamos dos títulos sobre temas españoles: «La Prosa de Bécquer» y «Las máscaras de Federico García Lorca», y dos sobre temas argentinos: «Las ideas estéticas en el teatro argentino» y «La estilística de la soledad en El «Martín Fierro»».



En este volumen se aborda un aspecto poco estudiado del genial poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer: su magnífica y casi ignorada prosa. Recientemente, algunos otros críticos y estudiosos se han ocupado del tema examinando aspectos parciales de aquella prosa. El valor que cabe adjudicar al ensayo de Berenguer Carisomo es que, en apretada síntesis, trata de enfocar el panorama general de este importante aspecto en la creación becqueriano: fuentes, rasgos estilísticos, temática, etc. Nuestra colección se enriquece pues con un nuevo volumen cuya motivación ha de ser particularmente importante para los investigadores y estudiosos de la Literatura española en nuestro siglo XIX. En el mismo tiempo que significa el homenaje crítico americano al insigne poeta de las Rimas.